



RAQUEL GRILO  
DE OLIVEIRA  
FERNANDES

***Rusty Brown e o Nariz de Toulouse Lautrec: um  
policia de inspiração múltipla***



**RAQUEL GRILO  
DE OLIVEIRA  
FERNANDES**

***Rusty Brown e o Nariz de Toulouse Lautrec: um  
policial de inspiração múltipla***

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica da Prof<sup>a</sup> Doutora Maria Eugénia Tavares Pereira, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

## **Júri**

### **Presidente**

#### **Prof. Doutor**

Paulo Alexandre Cardoso Pereira, Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

#### **Prof. Doutora**

Anabela Dinis Branco de Oliveira, Professora Auxiliar da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (arguente)

#### **Prof. Doutora**

Maria Eugénia Tavares Pereira, Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora).

## **agradecimentos**

O presente trabalho só foi exequível com o apoio das pessoas que me acompanharam ao longo destes últimos meses, contribuindo para a chegada a bom porto de mais uma etapa da minha formação profissional.

Por isso, agradeço especialmente à Universidade de Aveiro, por ter possibilitado a realização do Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas.

À Professora Maria Eugénia Pereira, que, com a sua paciência e o seu saber, me orientou na realização deste projeto.

Ao Escritor Miguel Barbosa, que se disponibilizou para partilhar os seus conhecimentos e valiosos ensinamentos.

Aos colegas e amigos, que contribuíram com afinco para a superação dos maiores momentos de angústia.

À minha família pela disponibilidade, compreensão e apoio incondicional.

A todos, os meus mais profundos agradecimentos.

## palavras-chave

Romance policial, Miguel Barbosa, narrativa ímpar, artista multifacetado

## resumo

O presente projeto propõe reconhecer o contributo de Miguel Barbosa para o panorama literário e artístico português, nomeadamente no âmbito da literatura policial portuguesa, um universo peculiar e merecedor desta pretensão. Para tal, e para além de abordar o romance enquanto forma artística da era contemporânea, versamos o itinerário percorrido pelo romance policial, com uma breve incursão pelo romance policial português. *Rusty Brown e o Nariz de Toulouse Lautrec*, de Miguel Barbosa, sob o pseudónimo de Rusty Brown, integra-se numa série de romances policiais do autor, servindo, por um lado, como pretexto para abordar a literatura policial contemporânea portuguesa e, por outro, para confirmar a personalidade multifacetada que caracteriza o autor e a originalidade da sua narrativa policial de inspiração múltipla.

**keywords**

Detective novel, Miguel Barbosa, unique narrative, multifaceted artist

**abstract**

This projet proposes to recognize the contribution of Miguel Barbosa to the literary and artistic portuguese scene, particularly in the context of the portuguese police literature, a peculiar universe and deserving of this claim. To that end, in addition to addressing the novel as an artistic form of the contemporary era, we drow the route traveled by the detective story, with a brief incursion by Portuguese police novel. Rusty Brown and Toulouse Lautrec Nose, of Miguel Barbosa, under the pseudonym of Rusty Brown, is part of a series of police of the author novels, serving as a pretext to study the contemporary Portuguese police literature and, on the other, to confirm the multifaceted personality that characterizes the author and the originality of his police narrative of multiple inspiration.

**Índice**





Introdução.....	5
Parte I – Mapeamento do romance policial.....	11
1. O romance enquanto forma artística da fragmentária era moderna.....	13
2. Edgar Allan Poe: o crime como obra de arte e o terror como tortura da imaginação.....	21
3. Configuração do romance policial tradicional: Arthur Conan Doyle e Agatha Christie.....	27
4. Configuração do romance policial contemporâneo.....	36
5. O caso do romance policial em Portugal.....	38
Parte II – Um romance português em análise: <i>Rusty Brown</i> e o <i>Nariz de Toulouse Lautrec</i> .....	47
1. Miguel Barbosa: uma personalidade multifacetada.....	49
2. A narrativa policial como espaço reflexivo sobre a sociedade.....	52
3. Os meandros da narrativa policial.....	58
3.1 A configuração do narrador/detetive.....	58
3.2 Rusty Brown: o detetive.....	61
3.3 A configuração da ação: do crime à resolução do enigma.....	66
3.4 Criminosos, vítimas e detetive.....	68
3.5 O humor e a tragicidade.....	71
3.6 A teatralidade da narrativa policial.....	76
3.7 Uma narrativa de homenagem e o reviver de uma época.....	79
Conclusão.....	83
Bibliografia.....	89
Anexo.....	97



## Introdução



Nascido em 1925, em Lisboa, Miguel Barbosa, um artista que tem revelado ser capaz de cultivar as mais diversas artes, tem conjugado de forma sublime o seu amor pela paleontologia com a sua paixão pela pintura e pela escrita. Licenciado em Ciências Económicas e Financeiras pela Universidade de Lisboa, o seu talento tem-se espalhado por uma área bem distinta da sua formação académica, a literatura, cultivando com reconhecida mestria o teatro, a poesia e a ficção. Autor de uma vasta obra nestes vários domínios, Barbosa tem sido traduzido em várias línguas, merecendo o reconhecimento além-fronteiras, nomeadamente, do Brasil, que o distinguiu com o Prémio Jorge Amado, em 2009, e o Prémio Literário Nelson Rodrigues, em 2012, ambos atribuídos pela União Brasileira de Escritores, pelo conjunto da sua obra romanesca e pela peça de teatro *Sombras no Asfalto*, respetivamente (Fadda, 2009). Enquanto dramaturgo, as suas peças são marcadas por uma intenção política e social, tendo visto, durante o Estado Novo, muitos dos seus trabalhos censurados em Portugal (Saraiva & Lopes, 1996). Contudo, o seu reconhecimento internacional fez com que as suas peças fossem encenadas por grupos teatrais da Alemanha, França, Itália e Brasil, tendo a sua obra *How New York Was*

*Destroy by Rats*, em 1977, representado um dos seus maiores sucessos teatrais em solo americano (Coelho, 2009).

Entre as décadas de 60 e 80, dedicou-se quase exclusivamente à dramaturgia, mas em claro paralelo com a sua paixão pela evolução da vida. Para além do palco, ao longo de várias décadas, e em clara consonância com a sua esposa, Fernanda Barbosa, colecionou milhares de fósseis e minerais provenientes de diversas partes do mundo e que se encontram, atualmente, no Museu de História Natural de Sintra (Fadda, 2009). Brandão (2009) diz-nos que “Tudo isto espelha não só uma permanente curiosidade e sede de conhecimento dos mundos desaparecidos há milhões de anos, mas também a incessante busca de formas, cores e texturas inspiradoras da outra faceta do colecionador, a de esteta e pintor” (p. 95). Como pintor, nas suas telas, Barbosa passou a materializar “movimento, gesticulação, dinamismo, narrativa em cores” (Coelho, 2009: p. 57).

No seio de autores contemporâneos, Miguel Barbosa apresenta um percurso literário construído entre a dramaturgia, a poesia e a ficção. É autor de uma grande variedade de narrativas, tendo-se dedicado à novela, ao romance policial, à narrativa satírica, fazendo, ainda uma incursão pela narrativa infantojuvenil, com a obra *Histórias do Pingo de Chuva* (2007), e pelo *western*, com a narrativa *Vingança e morte em Las Cruces* (1983). Segundo Coelho (2009), foi a partir da década de 80, mais precisamente em 1985, que o autor se dedica particularmente ao romance policial, sob o pseudónimo de Rusty Brown, onde combina acontecimentos trágicos com o humor. Por tudo isto, consideramos que o artista merece a nossa atenção, sendo esta dissertação uma forma de reconhecer o contributo deste artista multifacetado para o panorama literário e artístico português, nomeadamente no que concerne à literatura policial portuguesa, um universo fértil em criatividade e merecedor desta nossa atenção.

Com efeito, o objeto de estudo deste trabalho é a narrativa policial de Miguel Barbosa, mais propriamente a obra *Rusty Brown e o Nariz de Toulouse Lautrec*, publicada em 1995, na coleção *BolsoNoite*, pelo que somos confrontados com a necessidade de, num primeiro capítulo, procedermos a uma breve reflexão sobre o romance, enquanto forma artística da era contemporânea, traçando, ainda que de forma sucinta, o percurso da sua evolução, por forma a compreendermos, por um lado, a sua propensão atual e, por outro, as origens do romance policial e a sua evolução ao longo do tempo. Assim sendo, esta abordagem pretende traçar o caminho do género romanesco rumo à contemporaneidade, um caminho pautado por um espólio literário significativo e diversificado e do qual se destaca o romance policial, que pretendemos também dar a conhecer.

No capítulo seguinte, estudamos então o romance policial de Miguel Barbosa, abordando, num primeiro momento, o autor, tentando perspetivar a personalidade multifacetada que o caracteriza, a fim de prosseguirmos para uma análise mais detalhada da narrativa em estudo. Mergulhando nos seus meandros, tentamos demonstrar que o autor usa a narrativa como um espaço permeável à reflexão, uma reflexão onde lança um olhar crítico sobre a sociedade. Outros aspetos são abordados, nomeadamente, a questão do narrador, enquanto protagonista da ação, as demais personagens que se relacionam com este e a configuração da própria ação, aspetos que nos levam a aproximar a narrativa do cânone policial. Além disso, examinamos a forma como o autor constrói o humor, conseguindo então criar uma “grande festa de acontecimentos trágicos, cuja tragicidade é anulada pelo humor” (Coelho, 2009: p. 56). Prosseguimos com a análise da natureza teatral da trama, enquanto resultado da criatividade e profícua imaginação do autor, que esta obra condignamente representa, julgando ser assim possível testemunhar, a partir desta narrativa, a sua “vocação plural”, de que tanto fala Coelho (2009). Por último, tentamos compreender a forma como o autor transforma a sua história policial numa narrativa de homenagem.





## **Parte I – Mapeamento do romance policial**



## **1. O romance enquanto forma artística da fragmentária era moderna**

Ao mergulharmos no mundo da ficção policial, encontramos um conjunto de questões relacionadas, nomeadamente, com a sua génese e evolução. Estas questões têm sido amplamente discutidas, ao longo dos séculos, por inúmeros estudiosos, no sentido de responder aos anseios dos apreciadores da narrativa policial e de compreender, senão mesmo de justificar, a sua evolução e a atual popularidade deste género (Freitas, 2011). Contudo, e no seio da sociedade contemporânea, o romance policial continua a ser considerado menor, tal como sugere Ezequiel (2010).

Antes de abordarmos o romance policial propriamente dito, devemos procurar compreender quais os antecedentes históricos que levaram ao surgimento do género romanesco e à sua popularidade, nos séculos que se seguiram, e que é, hoje, amplamente reconhecido por inúmeros historiadores da literatura, tendo-se tornado, a partir do século XVIII, o principal género literário (Reis & Lopes, 2000).

Não sendo nosso propósito proceder ao mapeamento exaustivo do caminho percorrido pelo género romanesco ao longo de vários séculos, pretendemos, no entanto, abordar, ainda que de forma muito sucinta, alguns passos que julgamos relevantes na análise da sua evolução, já que este se foi tornando a epopeia dos tempos modernos (Mendes, 1980), capaz de se adaptar à contínua metamorfose da sociedade (Reis & Lopes, 2000).

Os seus primórdios levam-nos a recuar até meados do século XII, momento histórico que é apontado pela Teoria da Literatura como sendo o berço da tradição romanesca, e cujas origens se prendem, por um lado, com a historiografia, nomeadamente em termos estruturais, e, por outro, com a canção de gesta, um poema cantado que expunha aventuras de cavaleiros heroicos que protagonizavam grandes feitos e personificavam, desta forma, uma ação própria a uma comunidade (Silva, 1983).

Todavia, é oportuno lembrar que inúmeros críticos da literatura, nomeadamente, Salomon (1964) e Bourneuf e Ouellet (1976), salientam que antes de passar a designar composições romanescas, o vocábulo “romance” já designava, na Idade Média, a língua românica, a língua vulgar, por oposição ao latim erudito que vigorava na época. O seu significado alargou-se nesse período, passando também a designar determinadas composições literárias em língua vulgar cujas narrativas decorriam, numa primeira fase, de traduções de textos latinos antigos ou da reescrita de textos, também eles escritos em língua latina.

Assim, a partir do século XII, o termo “romance” passa a designar duas realidades intrinsecamente ligadas, ou seja, se, por um lado, representa a identidade da língua vulgar falada pelo povo, por outro, encontra-se associado a uma literatura, cujas histórias remetem frequentemente para enredos maravilhosos e complexos (Silva, 1983).

No século XIV, o conceito acaba por englobar qualquer obra em língua vulgar, independentemente de esta ser o resultado de uma tradução, reescrita ou obra ficcionada, e, durante esse século, aproxima-se, nitidamente, da literatura da corte, uma literatura que Salomon (1964) define como literatura de imaginação, assente numa conceção muito elevada do amor, um sentimento que, na época, era encarado como o princípio de qualquer virtude.

Esta fase literária é, de facto, propícia à escrita de romances de aventura em verso, dando progressivamente lugar, no século XV, aos romances de cavalaria em prosa, o modo de expressão privilegiado de inúmeros escritores das literaturas europeias da Idade Média,

cujas intrigas se estruturavam à volta do amor e da aventura, numa perspetiva ficcional, tendo, na época, como cânone literário as obras de Chrétien de Troyes (Silva, 1983).

Durante o século XVI, a literatura renascentista vê, por um lado, o romance de cavalaria florescer em narrações de histórias de cavaleiros que, com grande bravura, enfrentavam encantamentos ou figuras mitológicas e, por outro, o romance pastoril aparecer para conquistar o público europeu com as suas histórias de feição pastoril e sentimental, narrativas que, segundo Silva (1983), são influenciadas pela obra de Sannazaro, *Arcadia*, o modelo que fixou, na época, as características do género.

Durante o período barroco, Silva (1983) explica que se assiste à proliferação de inúmeros relatos ficcionais de situações e aventuras muitas vezes consideradas “excepcionais e inverosímeis” (p. 676), que cativam um público cada vez mais exigente e ávido de uma literatura romanesca pautada por “aventuras heroico-galantes” (p. 676), contribuindo, assim, para a projeção do romance no mundo literário do século XVII. Pierre-Daniel Huet, autor da obra *Traité de l'origine des romans* (1670, citado por Bourneuf & Ouellet, 1976), apresenta, neste seu tratado, uma definição do género, referindo que os “romances são ficções de aventuras amorosas escritas em prosa com arte, para prazer e instrução dos leitores” (p. 28). Chartier (2000), na sua obra *Introduction aux grandes théories du roman*, reproduz a definição de Huet, que passamos a reproduzir para melhor compreendermos a conceção de romance que existia na época:

Ce que l'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs. Je dis des fictions, pour les distinguer des histoires véritables, j'ajoute, d'aventures amoureuses, parce que l'amour doit être le principal sujet du Roman. Il faut qu'elles soient écrites en prose, pour être conforme l'usage de ce siècle. Il faut qu'elles soient écrites avec art, et sous certaines règles; autrement ce sera un amas confus, sans ordre et sans beauté. (p. 57)

Assiste-se à chegada do romance picaresco, cujas origens se encontram em Espanha, com a narração das aventuras do pícaro, uma personagem de baixo estrato social, que se movimenta numa sociedade repleta de obstáculos. Essas aventuras são narradas no romance *Vida de Lazarillo de Tormes* (1554), por um autor desconhecido, e dão origem, entre imitações e traduções, a inúmeras versões nas literaturas europeias. O carácter anti-heroico dessa personagem anuncia uma viragem no âmbito literário, visto que a matéria narrativa deixa de ser o herói e as suas aventuras lendárias para passar a incluir a vida de um mero indivíduo, cujas vivências passam a ser, também elas, dignas de pertencerem a

uma narração. O romance picaresco encaminha, assim, “o género romanesco para a descrição realista da sociedade e dos costumes contemporâneos” (Silva, 1983: p.677).

Ainda no seio da literatura espanhola, nasce o romance de Miguel Cervantes, *Dom Quixote de la Mancha* (1605-1616), que é mencionado por alguns teóricos da literatura como o marco da modernidade deste género literário. Com efeito, esta obra surge, segundo Silva (1983), como uma:

espécie de anti-romance centrado sobre a crítica dos romances de cavalaria (...) uma sátira desse mundo romanesco, quimérico e ilusório, característico da época barroco, e ascende à categoria de eterno e patético símbolo do conflito entre a realidade e a aparência, entre o sonho e a vileza da matéria. (pp. 676-677)

Estas novas temáticas literárias apontam o romance barroco como “uma espécie de grau zero do romance” (Silva, 1983: p. 677), porque abre caminho ao romance moderno.

No século XVII, a hegemonia da literatura epopeica assim como da fatalidade própria da tragédia antiga desvanece a favor do romance moderno. Este último é o resultado da criação de “espíritos temperados pela dura realidade da vida”, “escritores burgueses, absorvidos nos conflitos da concorrência social, industriais e magistrados, fazendo dessas situações vulgares da vida doméstica quadros emocionantes” (Teófilo Braga, 2005: p. 149).

A forma literária que, por excelência, assume a designação de romance moderno é então aquela que emerge do romance barroco do século XVII e que se ergue, na época, com características de rebeldia no seio da criação artística literária. Com efeito, e tal como nota Silva (1983), o romance moderno é aquele que “se constitui não só sobre a dissolução da narrativa puramente imaginosa do barroco, mas também sobre a desagregação da estética clássica” (p. 678).

O século XVIII é visto como a grande época impulsionadora do romance, passando este, então, a ser reconhecido como o mais importante dos géneros literários modernos, um género literário que Barreiros (1982) define como o substituto natural da tão apreciada epopeia, o género de expressão nobre e solene, adequado ao engrandecimento de feitos gloriosos, que, nos finais do século XVIII, já não respondia aos gostos e expectativas literárias da burguesia da época. A partir deste século, o romance consolida-se como género praticado e bastante lido, sendo essencialmente apreciado por um público burguês, e estando intimamente ligado à representação dos valores e modos de vida burgueses (Barreiros, 1982). Castilho (2014) recorda que, no final do século XVIII, o romance começa

a ser valorizado como género literário, e que a burguesia, a classe social em franca ascensão, passa a exigir estar refletida nas produções literárias. Nesta ordem de exigências, Castilho refere, ainda, que os romancistas rompem com a literatura praticada até então, nomeadamente, com “a ideia de um enredo calcado, unicamente, na história, nos mitos, nas fábulas e noutras referências literárias” (Castilho, 2014: p. 6). Barreiros (1982) salienta que os romancistas da época passam a privilegiar o pormenor da descrição física, moral e psicológica das personagens, recorrendo a um processo minucioso de observação e de análise.

Ao atingir, no século XIX, o seu período áureo, o romance afirma-se como uma grande forma da literatura europeia, apesar da existência, há já largas décadas, de alguns pontos de discórdia entre os historiadores da literatura, que punham em causa a sua longevidade, por motivos de ordem literária ou moral. Silva (1983) afirma mesmo que o romance já vinha enfrentando uma crise, que se foi prolongando até ao século XVIII, visto que, nessa altura, este género narrativo era bastante desprestigiado, pois era encarado, por muitos moralistas, como frívolo e propício à corrupção dos bons costumes e, por muitos teorizadores, como um produto literário de espíritos inferiores, sendo tido o seu público como pouco exigente, em termos de cultura literária. Denis Diderot, no seu texto *Éloge de Richardson* (1761, citado por Chartier, 2000), apresentou, na época, um olhar algo depreciativo, a respeito do romance, destacando que “par un roman, on a entendu jusqu’à ce jour un tissu d’évènement chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs” (p. 73). Também Castilho (2014) confirma esta perceção negativa que existia relativamente ao romance, tendo-se nomeadamente prolongado, segundo o autor, pelos séculos XIX e XX. Para asseverar esta conceção de género menosprezado, relembremos também o discurso de Reuter (1991), segundo o qual, o romance foi, durante muito tempo, considerado um género menor da literatura, apontando-lhe, por um lado, o facto de ele ter sido pouco desenvolvido no passado, e por outro, de não se submeter a regras, de favorecer a imoralidade e cultivar a inverosimilhança.

Contudo, e tal como reza a teoria do género, o romance sobrepõe-se a esta perceção negativa, transformando-se e adaptando-se às exigências do seu público, tal como explica Barreiros (1982). Assim, entre o final do século XVIII e o princípio do século XIX eclodem romances que se distinguem pelo tipo de narrativa que privilegiam (Barreiros, 1982). A este respeito, Silva (1983) recorda que, ao longo do século XVIII, ocorre uma transformação do romance, tornando-se este numa “penetrante e, por vezes, despidorada análise das

paixões e dos sentimentos humanos (...), sátira social e política ou em escrito de intenções filosóficas” (p. 681).

Reuter (1991), ao abordar esta questão, destaca que, o século XIX “est bien l’époque où le roman se constitue en référence. Il se défait de son image d’invraisemblance pour se poser en garant du réalisme, en concurrent de la vision scientifique et même en instrument de connaissance” (p. 14). É neste contexto de transformação que François de Sade (1800), autor da obra *Les Idées sur le roman*, se refere ao romance como a uma “obra fabulosa composta a partir das mais singulares aventuras da vida dos homens” (citado por Bourneuf e Ouellet, 1976: p. 28). Mais tarde, Edmond e Jules Goncourt (1879) destacam que o romance “começa a ser a grande forma séria, apaixonada, viva, do estudo literário e do inquérito social (...) ele torna-se, pela análise e pela pesquisa psicológica, a História moral contemporânea...” (citado por Bourneuf & Ouellet, 1976: p. 28).

É neste contexto de grande efervescência literária que, no decorrer do século XIX, surgem várias espécies de romances. Tal como destaca Barreiros (1982), ao lado do romance histórico, em que a componente histórica coexiste com a ficcional, numa tentativa de restabelecer um determinado momento passado, surge o romance negro ou de terror, pautado por narrativas sombrias e melodramáticas, onde se encaixam, por exemplo, perseguições sádicas, personagens violentas, sequestros, raptos, entre outros elementos misteriosos. Eclodem, ainda, o romance folhetinesco, repleto de sensacionalismo, o romance de costumes, o romance passionai e o romance realista.

A respeito do romance negro, Silva (1983) destaca que este obteve um grande sucesso nos finais do século XVIII e inícios do século XIX, tornando-se numa das formas romanescas mais apreciadas. O autor também refere a proliferação dos romances em folhetim, que constituíam uma resposta hábil aos crescentes desejos literários das grandes massas leitoras, apresentando aventuras de tom melodramático e cenas emocionantes, que prendiam o público apreciador deste registo literário. De facto, e tal como explicam Bourneuf e Ouellet (1976) assiste-se, na época, à proliferação do género junto de um público mais vasto e diversificado, devido, nomeadamente, ao alargamento da instrução a meios sociais até então afastados da cultura, à redução do custo do livro e à produção em maior quantidade de livros, graças à invenção da máquina rotativa de impressão. Os jornais também tinham o seu contributo, visto fazerem chegar, até aos seus leitores, o romance em folhetim, uma publicação diária de uma obra ficcional, que podia apresentar-se em vários capítulos e em série, sendo divulgada em números sucessivos.



Ora, o romance, enquanto forma literária de destaque, afirma-se decisivamente com o Romantismo, tornando-se “apto a exprimir os multiformes aspetos do homem e do mundo” (Silva, 1983: p. 682), incorporando nos seus variados registos literários uma vertente psicológica, histórica, poética, simbólica ou de análise e crítica social (Silva, 1983). Ao longo de todo o século XIX, sucedem-se inúmeras produções romanescas, nomeadamente, com os realistas e naturalistas, cujas produções expõem “as personagens e os acontecimentos triviais e anódinos extraídos da baça e chata rotina da vida” (Silva, 1983: p. 683).

Tendo em conta as considerações de Silva (1983), entre os finais século XIX e inícios do século XX, os escritores exploram novos domínios do indivíduo e da sociedade, revelam novas técnicas de narrar, de construir a intriga, de apresentar as personagens. O romance torna-se a principal forma literária, não só pelas possibilidades expressivas como também pela difusão e influência exercida junto do seu público.

O romance moderno não pretende ser simplesmente uma história, mas reveste-se da “pretensão de pintar o homem ou uma época da história, de descobrir o mecanismo das sociedades”, através da observação, confissão e análise dessa realidade (Albérès, 1962: pp. 18 e 21, citado por Silva, 1983: pp. 677-678). Esta característica confere ao romancista uma vertente efetivamente sociológica, que Reis (1995) diz só ser alcançável quando o romancista “traduz um objeto social que ele próprio experimenta e (...) cujo código soube decifrar” (p. 252).

Wladimir Kryszinski (1981) entende o romance como:

uma resposta dada pelo sujeito à sua situação na sociedade burguesa [...], talhado para modelizar em registo ficcional os conflitos, as tensões e o devir do Homem inscrito na História e na Sociedade, (revelando) uma extraordinária capacidade de rejuvenescimento técnico e de renovação temática. (citado por Reis & Lopes, 2000: p. 356)

Neste contexto de diversidade temática, Barreiros (1982), Mendes (1980) e Silva (1983) referem a coexistência de outras tipologias do género, nomeadamente: o romance centrado na consciência de uma personagem, ou seja, o romance de análise psicológica, como os de Marcel Proust, em França, e Virginia Woolf, em Inglaterra; o romance neorrealista, que se insurge perante “o individualismo e a desumanização da excessiva análise psicológica” (Mendes, 1980: p. 213); o existencialista que incita, por exemplo, o romancista a tomar uma posição diante do homem; e o *Nouveau-Roman*, principalmente

cultivado em França, que se releva como uma tentativa radical de subversão dos componentes da estrutura do romance (Reis & Lopes, 2000: p. 362).

A trajetória aqui traçada permite-nos reconhecer que a produção deste género literário apresenta um percurso não só tumultuoso, como também longo e bastante diversificado em termos formais e temáticos, passando, como refere Silva (1983) de simples narrativa de entretenimento a “estudos da alma humana e das relações sociais em reflexão filosófica, em reportagem, em testemunho polémico, etc.” (p. 671). Entre o final do século XVIII e o início do século XX, assiste-se à conquista, por parte do género romanesco, de um lugar legítimo no seio literário, impondo-se como o género mais lido, alcançando um público diversificado, e tornando-se o género predileto dos escritores, particularmente, no século XX (Reuter, 1991). O romance, o reconhecido herdeiro natural da antiga epopeia, torna-se indiscutivelmente a “epopeia dos tempos modernos, uma epopeia extrema, interiorizada, e aprofundada quanto ao interesse humano” (Mendes, 1980: p. 210). Esta conceção reenvia-nos para a descrição que Lukács (2000) faz do romance, quando se refere a este como sendo epopeia da era moderna “para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática” (p. 55). O romance estaria assim bastante próximo da tradição épica, diferindo da epopeia “não (...) pelas suas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração” (p. 55). O romance moderno é marcado por uma densidade psicológica, de “uma complicação crescente da psicologia das personagens”, levando-nos a considerar, tal como sugerem Cândido, Rosenfeld, Prado & Gomes (1995) que:

a revolução sofrida pelo romance no século XVIII constitui numa passagem do enredo complicado com personagem simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada. O senso da complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa de ação, marca o romance moderno, (...) ao mesmo tempo sinal duma subversão do género. (p. 45)

Terminamos esta breve incursão pelo género romanesco, reiterando que este acompanha profundamente a evolução da História, surgindo como um fenómeno que absorve aspetos da sociedade e do homem, em constante evolução, transformando-se e adaptando-se ao ritmo da cultura na qual surge e vai-se materializando nas suas mais diversas formas literárias. É um género cujas fronteiras se tornam, na era contemporânea, difíceis de cernar, refletindo a sociedade de um determinado tempo.

## **2. Edgar Allan Poe: o crime como obra de arte e o terror como tortura da imaginação**

Assim, é indiscutível o facto de o romance se encontrar, desde os seus tempos mais remotos, numa contínua expansão e transformação. A sua metamorfose prende-se com o reconhecimento da tendência multiforme deste género, destacando-se, assim, de outros géneros literários, essencialmente devido à sua “maleabilidade temática e formal” (Reis & Lopes, 2000: p.360).

É este o mote que nos incitou a querer mergulhar na génese e história da literatura romanesca, sabendo que nos seus meandros se encontra o itinerário percorrido pelo romance policial, cujas narrativas apresentam um enredo que exige homicídio, suspeitos, homicida e detetive (Auden, 2012) e estabelece “um acordo tácito e improferível entre leitor e narrador: os dados são-lhe revelados, ele deve colaborar na deteção” (Sena-Lino, 2008: p. 10).

Ezequiel (2010) aponta a possibilidade das origens do romance policial estarem ligadas ao romance gótico inglês, que surge nos finais do século XVIII com Horace Walpole (1717-1797) e Ana Radcliffe (1764-1823). Estes autores exploram nos seus textos ambientes de terror macabro, com perseguições sádicas, catástrofes medonhas, aparições sobrenaturais, e que autores europeus vão, posteriormente, retomando em inúmeros textos, no sentido de satisfazer o gosto pelo romance negro de aventuras, que caracteriza as preferências de leitura da época (Silva, 1983). Sousa (1979) define o romance gótico como “um romance sentimental, em cuja intriga de amor intervêm o sobrenatural e o misterioso, geralmente ao serviço de potências maléficas, mas que não conseguem destruir os heróis, assistidos pela justiça imanente que protege a virtude” (p. 7).

Sampaio (2008a) expõe a mesma teoria, ao afirmar que estudiosos do género apontam não só o romance gótico como antecessor do género policial, como também o romance sensacionalista inglês, a literatura de mistérios e a literatura em folhetins, que prolifera ao longo do século XIX. Estas produções levam os leitores a conhecerem o suspense, ficando, assim, por inventar o policial (Vareille, 1986).

Sampaio (2008a) explica ainda a contribuição de relatos de investigação feitos, nomeadamente na segunda metade do século XIX, por polícias franceses e ingleses que relatam as suas memórias. Estes relatos representam, segundo a autora, “um desafio e

uma alternativa às narrativas de criminosos, de grande popularidade por toda a Europa ainda na primeira metade do século XIX” (p. 300), sobretudo narrativas onde o criminoso era delineado como um herói. Apesar de lhes faltarem o método lógico-dedutivo típico dos policiais tradicionais, é um facto aceite que “esses relatos contribuíram para a construção da imagem do polícia-detetive como herói, com o correlativo decréscimo da popularidade do criminoso” (p. 302).

Dubois (1985) especifica que, a partir do Romantismo, assistimos a uma modernização de alguns aspetos relacionados com a narrativa do crime:

(...) la thématique criminelle-policière se met en place et trouve une première expression esthétique (...), la littérature romantique confère un profil moderne aux figures du malfaiteur et du justicier. Tout un pathos du bagnard et de l'inspecteur, du crime impuni et de la recherche d'identité, de l'erreur judiciaire et de la vengeance anime le drame et le mélodrame (...). Mais ces éléments demeurent disparates et ne laissent guère prévoir la forme structurée du récit d'enquête même si certains auteurs s'en approche par accident (p. 47).

Dubois (1985) salienta que, de um ponto de vista histórico, a narrativa policial caminhou progressivamente para a sua autonomia, enquanto género literário. Com efeito, o crítico refere que “la naissance du roman policier se présente comme une formation par paliers, s'étageant sur trois quarts de siècle au long de plusieurs temps forts et progressant vers une définition et une autonomie de plus en plus accusées” (p. 47). Assim podemos recordar que a literatura policial não é o mero resultado de uma produção espontânea, criada por um grupo de escritores, mas resulta antes de um conjunto de fatores sociais e literários anteriores (Vareille, 1986).

A literatura policial é definida por Foucault (1987) como “uma literatura do crime” e distingue-se de muitos outros relatos de ações criminosas, pelo facto de este género dar primazia ao processo de descoberta, à fase do inquérito, à luta intelectual entre o criminoso e o investigador. O crime, enquanto obra de arte, não pode mais ser cometido por heróis populares, pelo contrário, o crime passa a ser perpetrado por criminosos inteligentes e insuspeitáveis, que executam grandes assassinatos, porque encarados como “o jogo silencioso dos sábios” (p. 56).

Em defesa do género, Parrine (2013) explica que a literatura policial vai ganhando força, tornando-se num dos géneros mais bem-sucedidos de todos os tempos, sendo que:

(...) poucos estilos foram capazes de florescer em lugares tão diferentes – desde os Estados Unidos à adaptação perfeita à cultura britânica, o giallo italiano, o polar francês, o suirishousetsu japonês... – e influenciar tão massivamente evolução de outras artes como o cinema (do noir a Hitchcock) e ainda o teatro, o rádio e a televisão. (p. 406)

Contudo, Ezequiel (2010) salienta que “apesar de profundamente enraizada na cultura popular, ou até talvez por isso mesmo, a literatura policial sempre foi, muito injustamente, considerada menor” (p. 7).

Jochen Vogt (2012), no seu ensaio “Forma narrativa alargada e perspectiva contemporânea – Robert Wilson”, defende que a vitória do género policial resulta da “boa sintonia da forma narrativa, do meio (revista), do conteúdo e do interesse dos leitores (criminalidade, metrópoles, ciência e técnica)” (p. 172). Advoga, ainda, que o romance policial, enquanto género literário, goza de uma posição especial no seio literário, visto estar devidamente definido, não só ao nível temático-conteudístico, como também ao nível formal e estrutural, seguindo, claramente, a poética do género estabelecida por críticos e escritores desta literatura. G.K. Chesterton (2014) defende tal facto e argumenta que esta escrita é igualmente fruto de uma forma artística, que, à semelhança de qualquer outra obra de arte, apresenta regras, advindo, então, a sua popularidade do reconhecimento de que existem romance policiais de qualidade, afastando-se, assim, a ideia de que “a população prefira má literatura a literatura de qualidade, e que aprecie o romance policial por se tratar de má literatura” (pp. 73-74). O crítico acrescenta que os policiais são uma forma legítima de arte, com reais vantagens enquanto “agente de prosperidade pública” (p. 74). Marjorie Nicolson (1929, cit. por Sampaio, 2012), ensaísta e professora norte-americana, enquadra-os ainda dentro daquilo que é a “literatura de evasão” e cuja “popularidade se encontrava em direta correlação com o apogeu do romance modernista” (p. 32).

Assim, ao abordar o género policial, há que relembrar a sua juventude, pois ele apenas surgiu no século XIX, uma vez que antes desta época, “a instituição da polícia metropolitana moderna, tal como a conhecemos hoje, não existia” (Holquist, 1971: p. 114). Haycraft (1941, cit. por Sampaio, 2008b) sustem esta ideia e estabelece uma correlação entre certas transformações institucionais, nomeadamente, da polícia, dos tribunais, da importância da prova legal, e o aparecimento do género policial.

Sadoul (1980) destaca o facto de o romance policial estar intimamente ligado ao aparecimento de uma civilização urbana e industrializada, onde estão presentes a insegurança e o crime: “la civilisation urbaine est étroitement liée à l’apparition de ce type d’ouvrages. Le ‘polar’ est inséparable de la grande ville avec ses quartiers miséreux, ses banlieues surpeuplées, ses zones d’insécurité” (p. 23). Também Ezequiel (2010) se refere à “crescente urbanização da sociedade industrial” como à fonte de “vivências concentracionárias”, onde germina “uma cultura de violência e crime” (p. 14). Esta cultura povoa os jornais quotidianos da época de *faits-divers*, tal como sugere Vareille (1986). Ainda segundo este último autor, no início do século XIX, a literatura alimenta-se da violência, que surge, nomeadamente, nas grandes cidades como Londres e Paris. Tudo é pretexto para satisfazer a veia literária dos escritores e, conseqüentemente, para alimentar a curiosidade dos leitores, tornando-se os fenómenos sociais ligados à criminalidade e à polícia temas prediletos. Neste contexto, e tal como sugere Dubois (1985), “le récit d’enquête paraît bien répondre, par ses conditions de production, sa thématique et son élaboration formelle, à une attente collective spécifique” (p. 47). Em suma, e tal como resume Rosenberg (2007), “contemporain de la modernité, le roman policier est un genre urbain (...) son milieu de prédilection est le monde urbain, particulièrement depuis le roman noir américain” (p. 3).

A literatura policial encontra na cidade o ambiente ideal para o criminoso transgredir a lei, originando a necessidade da criação de uma personagem ficcional, o detetive, que fosse capaz de identificar o criminoso, na medida em que, nos primórdios da instituição policial, as figuras policiais, os principais representantes da lei, não são consideradas de confiança, por se relacionarem de perto com o submundo do crime (Holquist, 1971). Pesava sobre elas “graves acusações de corrupção, de incompetência ou de brutalidade (Sampaio, 2008a: p. 299).

De entre as várias personalidades ficcionais que foram surgindo ao longo dos tempos, muito críticos e escritores do género consideram Charles Auguste Dupin o pai de todos os detetives policiais, uma figura criada por Edgar Allan Poe (1809 – 1949) para resolver, de forma racional, crimes. Esta figura é para Poe “a metáfora mental para a ordem” (Holquist, 1971: p. 116).

Segundo Chesterton (2014), Poe, nas suas narrativas policiais, investe “um trabalho e uma consciência artística semelhantes aos que os escritores investem nos seus romances ‘problemáticos’ sobre a delicada psicologia de um homem que sente que é feito de vidro” (p. 96). Poe, através da palavra, pretende suscitar o medo, o que, segundo Freitas (2004),

é o intento principal do policial. O medo torna-se “uma tortura da imaginação e estabelece uma relação poética entre o leitor e narrador; o mundo com seu caráter ainda selvagem e ameaçador (por mais contraditoriamente urbano e racionalizado que possa parecer) é, dessa feita, uma fonte fundamental de inspiração literária” (Freitas, 2004: p. 71).

Chegamos, assim, ao indiscutível facto de que as origens do romance policial tradicional se prendem com o escritor Edgar Allan Poe, uma personalidade de grande notoriedade neste género narrativo, que nos seus textos de mistério, *Os crimes da rua Morgue* (1841), *O Mistério de Marie Roget* (1842) e *A Carta Roubada* (1845), introduz a figura do detetive. A este respeito, Sadoul (1980) escreve:

Tout commence réellement avec Edgar Poe. Certes on peut trouver des exemples de raisonnements inductifs et déductifs dans la Bible ou les fables d'Ésope (...) on peut également en découvrir dans les contes persans et dans ceux des *Mille et une Nuits*, sans oublier *Zadig* de Voltaire et les mémoires de Vidocq, mais tout cela n'a rien à voir avec le roman policier tel que nous le concevons aujourd'hui. (p. 12)

Holquist (1971) afirma ainda que não podemos por em causa o nascimento do primeiro romance policial, visto que se sabe, com exatidão, que:

(...) foi na *Graham's Magazine*, em Abril de 1841, em Filadélfia, na Pensilvânia, Estados Unidos da América, que *The Murders in the Rue Morgue*, e a personagem que aí entrou em cena, saltou de corpo inteiro do proeminente sobrolho de Poe, ficando connosco desde então, ainda que sob diferentes pseudónimos. (p. 115)

Ao pôr em cena, nesta sua primeira narrativa policial, um duplo homicídio cometido num cenário urbanístico como Paris e a figura do detetive dedutivo Charles Auguste Dupin, o autor abre caminho “para o mundo da racionalidade radical onde os detetives passaram a viver desde então” (Holquist, 1971: p. 116). Com efeito, Poe inova ao introduzir a técnica de raciocínio na ficção, estabelecendo múltiplas combinações entre as peças mestras do romance policial: o crime misterioso, a investigação e o detetive (Freitas, 2004). Também Vareille (1986) explica que a introdução, na narrativa, do enigma aliado ao raciocínio, foi, de facto, um golpe de génio, pois suscita, só por si, um profundo interesse dramático, tornando-se, no futuro, no pilar de toda a história policial. Holquist (1971) defende, ainda, que encontramos em Poe as convenções básicas do policial tradicional, tais como: um detetive excêntrico, um guardião da lei, uma dedução e uma mente poderosa capaz de resolver o enigma.

Esse enigma é a motivação primordial que induz o detetive de Poe a investigar pistas e a procurar encontrar a solução. O detetive torna-se o elemento capaz de restaurar o estado de tranquilidade vivido antes do crime, um ato de “criação negativa” praticado pelo homicida (Auden, 2012). Dupin apresenta-se, assim, como um investigador metódico, perspicaz e lógico, com capacidades para resolver um enigma. Destaca-se pela precisão e dedução utilizadas durante a observação dos factos, fundamentadas “nas rigorosas inferências que fazia a respeito das lógicas de pensamentos que estavam presentes nas mentes dos criminosos” (Sales, 2014: p. 25).

Holquist (1971) define o detetive de Poe como “o instrumento da lógica pura, capaz de triunfar porque num mundo de homens crédulos, apenas ele encarna o princípio (...) da crença de que a mente, dando-lhe tempo, é capaz de compreender tudo” (p. 116). Segundo este autor, Poe não aceita a existência de mistérios, apenas acredita na indiscutível presença de raciocínios incorretos, e é essa teoria que dará o mote a futuras histórias policiais e a outros detetives dedutivos. Spehner (2007) considera que Dupin é o resultado do racionalismo científico e do positivismo, tornando-se, assim, no arquétipo de todos os detetives do policial contemporâneo. A este respeito, Fernanda Massi (2011), na sua investigação dedicada ao romance policial do século XXI, recorda que é o modelo narrativo policial cultivado por Edgar Poe que dá origem, por exemplo, aos romances policiais da escritora britânica Agatha Christie, onde os detetives Hercule Poirot, Miss Marple e Tommy e Tuppence Beresford ganham vida, e do escocês Arthur Conan Doyle, criador do célebre detetive Sherlock Holmes. São detetives observadores, donos de uma inteligência invulgar e de uma lógica própria, que, tal como Dupin, passam a povoar a narrativa policial, enquanto figura principal e obrigatória, tornando-se no núcleo do enredo e protagonizando uma investigação acerca de um assassinato praticado por um criminoso.

Assim, aos olhos dos críticos da literatura policial, o detetive revela possuir uma capacidade intelectual ímpar que o torna perito na resolução de grandes imbróglios policiais. É capaz de estabelecer ligações lógicas entre elementos díspares, de detetar indícios e vestígios, peças fundamentais na decodificação do enigma e, consequentemente, na descoberta da verdade (Françóis, 2015).

Para além desta característica psicológica, deste dom intelectual que caracteriza o detetive, Massi (2011) fala, ainda, de um outro aspeto psicológico importante na caracterização da personagem: a insensibilidade, na medida em que este é, efetivamente, desprovido de emoções e sentimentos. Preocupados apenas com a investigação, os detetives são indivíduos “solitários, frios, lógicos, racionais e extremamente profissionais, preocupados



apenas em descobrir a identidade dos criminosos. (...) as únicas pessoas com quem ele se relacionava eram os suspeitos do crime e (...) aqueles que o tinham contratado” (Massi, 2011: p. 67). A autora destaca, ainda, que, ao introduzir uma intriga amorosa, está-se “a perturbar o mecanismo do problema puramente intelectual (...)”, impossibilitando o detetive de “manter um raciocínio lógico” ao longo de toda a investigação (p. 114) .

A respeito do carácter solitário do detetive, Massi (2011) explica que este “realiza a sua *performance* sozinho, já que era o único sujeito capaz de encontrar a identidade do criminoso e porque tinha uma inteligência extraordinária, que o capacitava a seguir o raciocínio lógico” (p. 116). Especifica, ainda, que é uma personagem forte, “mais forte que o criminoso, por ser mais inteligente, mais competente e mais ágil, uma vez que ele supera a performance do criminoso” (p. 38). Este seu percurso é realizado com sucesso, acabando por resolver o enigma, restabelecendo “a ordem social, ou seja, de encontrar e punir o criminoso, para que sua função na narrativa tenha sentido, para que o seu papel actancial seja cumprido” (p. 36). Devemos também destacar o facto de o detetive amador sobredotado se opor à figura do policial, que se apresenta com um raciocínio claudico, sendo, no limiar, um profundo idiotia, imerso em burocracia, mas suficientemente esperto para conseguir ficar bem visto no final. Quanto aos criminosos e às vítimas, estas são habitualmente originárias de classes sociais elevadas (Ezequiel, 2010).

### **3. Configuração do romance policial tradicional: Arthur Conan Doyle e Agatha Christie**

Se Edgar Allan Poe é, efetivamente, considerado o pai do romance policial, é com as histórias de Arthur Conan Doyle (1859- 1930) que o género ganha forma, tal como explica Achard (1982) na seguinte passagem: “Le genre se constitue à partir des histoires de Conan Doyle (...). Ce n'est d'ailleurs pas tant de la volonté de son auteur que par un effet de lecture venu du public” (p. 38). A confirmar esta visão, encontramos Rey (1983), que explica que o género se ergue em 1841, com a obra *Os crimes da rua Morgue*, de Edgar Allan Poe, e se constrói, principalmente, com Conan Doyle, levando-nos, assim, a compreender que, se é verdade que as narrativas de Poe já apresentam as regras primárias do género, são Conan Doyle e Agatha Christie que realmente as desenvolvem.

Com efeito, sabemos que Doyle se torna num seguidor de Edgar Allan Poe, ao retomar não só a figura do detetive dedutivo como também a do amigo narrador. Dando vida ao detetive Sherlock Holmes, pela primeira vez, na sua narrativa *Um estudo em Vermelho* (1887), Doyle retrata um indivíduo “eminentemente inteligente, capaz de traçar o perfil de

uma pessoa com apenas um olhar, fornecendo dados que causam surpresa e admiração” (Sales, 2014: p. 26). Doyle cria, então, um detetive mais perfeito do que os dos seus antecessores, ao conceber um mundo real à sua volta. Com efeito, e tal como explica Sadoul (1980):

(...) il a fait plus qu’imaginer un personnage de roman, il a créé un mythe. Il a aujourd’hui un musée Sherlock Holmes au 221B Baker Street, adresse que lui avait attribuée Doyle, où sont exposés les “effets personnels”, le violon, les armes, etc., du grand détective. Et le nom, Sherlock Holmes est devenu synonyme de détective dans le monde entier. (p. 13)

Esta perspetiva de herói real é também apresentada por G. K. Chesterton (2014), quando este afirma que “o herói de Conan Doyle é talvez a única criatura literária que transitou efetivamente para a vida e para a linguagem do povo, tornando-se um ser tão vivo como (...) o Pai Natal” (p. 62). Também Auden (2012) considera que Holmes é um detetive completamente satisfatório, um indivíduo excecional, um génio cuja curiosidade científica é vista como uma paixão heroica. Contudo, o seu conhecimento especializado torna-o indefeso, quando confrontado com assuntos que estejam fora da sua área de conforto, que não estejam ligados à descoberta de um enigma ligado ao crime, ocupando a melancolia, então, sua mente inativa. Este detetive inglês é, pois, considerado um génio da dedução, que, através da interpretação de sinais, investiga e resolve um enigma, “um quebra-cabeça”, mas que deixa de existir quando não investiga, ficando apenas “num estado de animação suspensa” graças ao violino e às drogas (Holquist, 1971: p. 118).

G. K. Chesterton (2014) fala ainda do triunfo de Doyle, destacando a sua contribuição para a elevação desta forma de arte popular e chamando a atenção para o facto de o escritor ter levado esta arte verdadeiramente a sério, ao pautar as suas narrativas de pormenores importantes. Encontramos não só a presença de um génio lógico, apaixonado pela música e impregnado de um sentimento quase altruísta, como também nos deparamos com um autêntico ambiente poético de Londres, que possibilita exprimir aquilo a que Chesterton chama de “poesia da vida moderna”, pois as cidades são ainda mais poética do que o campo e possibilitam ao indivíduo mergulhar num autêntico “caos de forças conscientes” (Chesterton, 2014: pp. 74-75). Também Ravenel (2007) explica que Sherlock Holmes, o arquétipo do detetive do romance policial, vive as suas aventuras numa Inglaterra vitoriana, recorrendo à sua capacidade de dedução para resolver os crimes.

O romance policial tradicional tem ainda um outro nome de destaque. Com efeito, não podemos deixar de fazer referência, ainda que de forma muito sucinta, à escritora Agatha Christie (1890-1976), a “Rainha do Crime”, que explorou ao máximo o género consolidado por Conan Doyle. No seu mundo ficcional, a autora criou quatro detetives: Hercule Poirot, Miss Marple e o casal Tommy e Tuppence Beresford. Poirot, o protagonista mais conhecido desta autora, não foge ao modelo até então implementado de detetive dedutivo e excêntrico, surgindo, pela primeira vez, em 1920, no romance *O misterioso caso de Styles* (Massi, 2011).

A respeito deste detetive, e tal como acontece com Sherlock Holmes, Massi (2011) salienta a presença de um “pseudodetetive ou auxiliar de saber” (p. 36), isto é de um sujeito que é admirador e amigo do detetive e que o acompanha e ajuda ao longo de toda a ação. Neste caso concreto, e à semelhança do amigo de Holmes, temos um fã incondicional do detetive Poirot, um senhor chamado Hastings, cuja existência literária serve para enaltecer o protagonista, deixando o testemunho da inigualável grandeza intelectual do detetive. Hercule Poirot bem como Sherlock Holmes são detetives que investigam por razões profundamente pessoais, “por questões financeiras, por amor à arte de investigar, para mostrar competências e ser reconhecidos pela sociedade, ou por se interessar de fato pelo caso e querer encontrar o culpado, ou seja, pelo querer-fazer” (Massi, 2011: p. 79).

Parece-nos pertinente, a partir de agora, delinear uma definição deste género narrativo, cujas principais linhas orientadoras são as do romance policial tradicional, também apelidado de romance policial clássico ou de romance policial de enigma, cuja época áurea se situa entre 1918 e 1930. Sadoul, na sua obra *Anthologie de la Littérature policière* (1980), define o género da seguinte forma: “(...) le roman policier est le récit rationnel d’une enquête menée sur un problème dont le ressort dramatique principal est un crime” (p.12). Sadoul evidencia então o facto de o romance policial relatar a história de uma investigação, realizada por um detetive que, de forma racional, tenta desvendar um enigma, cuja base é um crime, uma infração da lei. A fórmula básica para escrever um romance policial, para Auden (2012), é a seguinte: “ocorre um homicídio; há muitos suspeitos; todos os suspeitos, à exceção de um, que é o homicida, são eliminados; o homicida é preso ou morre” (p. 46). A esta fórmula acrescentam-se os seguintes passos: em primeiro lugar, a performance do criminoso permanece, num momento inicial, em segredo; depois, o detetive que realiza a investigação, mantém muitas descobertas em sigilo; por fim, ele revela a forma como o crime foi efetuado, as razões que estiveram na sua origem e o nome do(s) criminoso(s)

(Massi, 2011). O cenário mais comum é, quase sempre, constituído por grandes cidades, salões, espaços fechados, comboios e casas de um nível social elevado (Ezequiel, 2010).

No romance policial há uma certa regularidade na narrativa, uma vez que nele sempre acontece um crime, que necessariamente vai ser alvo de uma investigação, reconstituindo-se todos os elementos em falta para que a verdade seja descoberta e para que a ordem inicial seja reposta. Todorov (1979) explica que esta regularidade tem uma particularidade, pois não se baseia na verosimilhança comum, ou seja, e tal como pormenoriza o autor, a “lei da reconstituição nunca é a da verosimilhança comum” (p. 100). No seu entender, “são precisamente os suspeitos que se revelam inocentes, e os inocentes suspeitos” (p. 100). Por outro lado, o detetive revela a verdade sobre o crime, apoiando-se numa possibilidade científica e não no verosímil, pelo facto de a revelação ser “incompatível com a verosimilhança” (p. 100). A revelação deve, então, obedecer “a dois imperativos: (...) ser possível e inverosímil” (p. 100).

Ainda Segundo Todorov (1979), existe uma dualidade ao nível da história, destacando-se, por um lado, a história do crime (história de ausência) e, por outro, a história do inquérito (ou de investigação) que leva à descoberta do crime, atingindo-se, desta forma, o clímax da narrativa no momento da revelação. Esta estrutura suscita a curiosidade do leitor, que pretende descobrir o que aconteceu, e mantém o seu interesse pela narrativa.

Marion François (2007) sintetiza, no seu artigo “Le début et la fin dans le roman policier: variations sur un strip-tease”, uma outra característica própria a esta narrativa, da seguinte forma: “le genre influencé par Poe, s’est inventé une démarche scientifique: l’écriture. Le roman-problème remonte de la conséquence à la cause. (...) dans la perspective de Poe, et pour beaucoup d’auteurs classiques, le début contient déjà la fin” (s.p.). Sobre o início do texto policial, a autora especifica, ainda, que o romance policial começa pela morte da vítima, ou seja, pelo fim: “Choisir la mort pour débiter, c’est donc commencer par la fin. (...) La découverte du cadavre diégétise la découverte du texte par le lecteur placé dès lors en position d’attente active, stimulé par la curiosité, moteur des policiers classiques” (s.p.).

O escritor inglês G. K. Chesterton (2014) explica que o mistério e a surpresa são fundamentais na narrativa policial, baseando-se num princípio preliminar: a simplicidade do segredo como ponto essencial da narrativa. O autor fala igualmente da presença de outros elementos, que são fundamentais numa narrativa policial: apesar de simples, o segredo deve, no entanto, parecer complexo; o criminoso deve estar em primeiro plano na narrativa; o autor deve tornar-se o verdadeiro adversário do leitor, assentando a sua

história numa verdade e criando-se, desta forma, entre estas duas entidades, um relacionamento pautado pelo jogo. Instaura-se, então, pelo jogo, uma relação entre o autor e o leitor de romances policiais. Chesterton (2014) acrescenta, ainda, que o que distingue o romance policial de outros romances é o “facto de o leitor só ficar satisfeito se sentir que foi enganado” (p. 32).

Marion François (2015) acrescenta, a respeito do jogo, que : “un jeu autour du cadavre, une excitation qui se suffit à elle-même, une compétition. (...) Le texte policier joue sur le désir de savoir du lecteur et sur la capacité de l’auteur à créer du mystère, à garder la mainmise sur la connaissance” (s.p.). Neste contexto, Marion destaca a ignorância que é característica deste tipo de leitor que, ao longo do texto, vai elaborando as suas previsões, ciente de que virá a regozijar-se, pondo, assim, em cheque o trabalho do autor, com a descoberta da génese do crime.

O crime tem, obviamente, lugar de destaque na narrativa policial, tornando-se o ponto fulcral à volta do qual giram várias entidades: o criminoso, a vítima e o detetive, três elementos-chave dos romances policiais tradicionais. Estes, segundo Massi (2011), “existem um em função do outro, ou seja, só há vítima se houver criminoso e só há detetive se houver crime” (p. 19).

Posto isto, o romance policial “tem as suas normas; fazer ‘melhor’ do que elas exigem, é ao mesmo tempo fazer pior. (...) O romance policial por excelência não é o que transgride as regras do género, mas o que se conforma com elas” (Todorov, 1979: p. 58). Este é um aspeto partilhado pelos teóricos ligados à literatura policial, e principalmente pelo grande teórico do género, S.S. Van Dine, pseudónimo de Willard H. Wright, o criador do detetive Phil Vance. Ele apresenta as regras do romance policial num artigo publicado no *American Magazine*, em 1928, depois da publicação do seu primeiro romance policial em 1926. Surgindo no período áureo deste género literário, elas tornam-se uma referência para todos os que se aventuram no romance policial. Das vinte regras apresentadas por este autor, Tzvetan Todorov (1979) sintetiza-as em apenas oito, pelo facto de considerar que muitas delas são redundantes:

- i) o romance policial deve ter pelo menos um detetive e um culpado, e pelo menos uma vítima (um cadáver); ii) o culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser detetive ;deve matar por razões pessoais; iii) o amor não tem lugar no romance policial; iv) o culpado deve gozar de certa importância: a) na vida: não ser um criado ou uma criada de quarto; no livro: ser um dos personagens principais; v) tudo se deve explicar de maneira racional; não é admitido fantástico; vi) não há lugar para descrições nem

para análises psicológicas; vii) quanto às informações sobre a história, tem de se conformar com a seguinte homologia: autor: leitor = culpado: detetive; viii) devem evitar-se as situações e as soluções banais. (Todorov, 1979: p. 64)

Paralelamente a este modelo tradicional, uma outra tipologia surge nos Estados Unidos, entre as duas Guerras Mundiais, o romance negro: “Le style Hard boiled (‘dur à cuire’), que nous appelons ‘noir’, est un pur produit de l’entre-deux-guerres et tous ses principaux représentants ont commencé à publier avant 1940” (Sadoul, 1980: p. 17). Destacam-se autores como Samuel Dashiell Hammett, reconhecido como o pai do detetive Sam Spade, e o verdadeiro representante de um estilo novo para a literatura norte-americana, assim como, Raymond Chandler, criador do detetive privado Philip Marlowe, no romance *O Sono Eterno* (1939). Ambos são exemplos de um novo modelo literário, ao estrearem-se, entre outros autores, na revista *Black Mask* (1920- 1951), uma revista “pulp” que ganhou, tal como outras, esse nome por ser feita de papel de baixa qualidade (Sadoul, 1980). Para Sampaio (2008b), estes dois autores são representativos da chamada tradição do romance “*hard-boiled*” americano, que a crítica define como “um romance realista, pessimista, de crítica social, de denúncia da corrupção das instituições e da decadência da sociedade americana em geral” (p. 5). Ezequiel (2010) também confirma que o policial negro apresenta profundas preocupações, quer sociais, quer políticas, de autores que pretendem interferir com a realidade.

A respeito de Samuel Dashiell Hammett e Raymond Chandler, Silva (2009) explica que estes autores preferiram manter o mistério à volta do crime, conferindo à investigação um plano secundário. Com efeito, Sampaio (2001) especifica que o policial americano usurpa alguns elementos ao romance popular do século XIX, como a aventura e a peripécia, revelando, desta forma, uma minimização da história da investigação em si e uma abertura a temas como a desordem, o aleatório e a luta do herói com o mundo.

Silva (2009) conta, ainda, que no romance negro americano encontramos a violência no sentido brutal, a paixão desenfreada, a imoralidade e o ódio. Segundo Sampaio (2001), o detetive e o criminoso podem ser mais do que um, existindo a possibilidade do criminoso poder ser profissional, não matando por razões pessoais. O detetive é apresentado por Sampaio (2008b) como “um detetive duro” (*hard-boiled detective*), que investiga recorrendo “mais à acção e à violência verbal ou física do que às célebres faculdades lógico-dedutivas do detective cerebral epitomizado por Hercule Poirot” (p. 5).

Ezequiel (2010) salienta que, no policial negro, nomeadamente, de Hammet e Chandler, surge a figura do detetive profissional, e define-a como uma espécie de anti-herói que leva uma vida com dificuldades, manifestando “uma relação de amor-ódio com a garrafa de bourbon, a polícia em geral e as mulheres em particular, e uma visão do mundo ‘entrincheirada’ por trás de uma concha de cinismo a dar para o existencialista” (p. 24). Quanto às restantes personagens, há que salientar as vítimas e os criminosos, que podem ser de todas as origens; também podem existir jornalistas de investigação, advogados voluntariosos e polícias, mais eficientes do que o policial dedutivo, embora sejam corruptos ou roídos por angústias existenciais. Estas personagens movimentam-se no universo das:

grandes cidades americanas, sobretudo da costa oeste (São Francisco, Los Angeles) e as suas gigantescas periferias; por vezes a acção sai para o campo, embora sem nunca perder a referência da cidade, espaço concentracionário de ruas labirínticas e prédios que tapam o céu, onde se cruzam todos os tipos humanos e sub-humanos da moderna sociedade industrial. (Ezequiel, 2010: p. 24)

As características elencadas anteriormente estão presentes nos policiais de Dashiell Hammett, nomeadamente na obra *O Falcão de Malta* (1929), onde dois novos elementos, que até então não existiam no romance policial tradicional, são inseridos: o sexo e a violência (Massi, 2001). O detetive criado pelo autor é um homem “durão, mulherengo, de humor corrosivo e moral menos rígida”, que se movimenta, frequentemente, “nos recantos mais pobres e violentos da cidade” (Júnior, 2010: p.5). Desta forma, Hammett abre caminho a uma literatura policial com um perfil ficcional diferente da clássica inglesa, cativando a atenção do leitor não mais através da curiosidade, mas pelo suspense suscitado pela expectativa do que ainda vai acontecer às personagens (Todorov, 1979).

É nesta tonalidade comparativa que Todorov (1979) se baseia para explicar que o romance negro difere da tradicional narrativa policial, na medida em que existe uma fusão das duas histórias, prevalecendo a existência de uma única acção, onde a história de investigação, ou seja, a resolução de um enigma, se apaga a favor da do crime: “já não se trata de nos relatarem um crime anterior ao momento da narrativa: a narrativa coincide com a acção. Nenhum romance negro é apresentado sob a forma de memórias” (p. 62), sendo que a retrospeção que caracteriza o romance de enigma é substituída pela prospeção. O teórico acrescenta ainda que, neste tipo de romance policial, a componente mistério não surge da mesma forma que no tradicional. Assim, enquanto no romance policial tradicional se parte do efeito para a causa, ou seja, encaminha-se o leitor, conduzido pela curiosidade que nele suscitou a descoberta de um cadáver e de indícios, a encontrar a causa, no romance negro

põe-se em cena o suspense, que leva o leitor a seguir o rumo contrário, isto é, a ir da causa ao efeito, ficando na expectativa daquilo que poderá vir a acontecer, até ao próprio detetive, coisa improvável no policial tradicional, pelo facto da personagem gozar de imunidade.

Ainda a respeito do romance negro, Véronique Desnain, no seu artigo “Style et idéologie dans le roman noir” (2015), estabelece uma comparação entre o romance policial tradicional e o negro, levando-nos a compreender claramente a distinção entre ambos:

De fait, le “crime” n’est plus révélé par des indices scientifiques (à la Sherlock Holmes) ou par la connaissance de l’âme humaine et le pouvoir d’observation du détective (comme chez Poirot ou Maigret), quand bien même il existe encore un mystère. La part de détection est souvent réduite au minimum dans ces romans, où le détective n’est plus que très rarement l’avatar du lecteur, qui loin de résoudre une énigme, suit fréquemment le déroulement du crime “en direct”. La surprise de la révélation finale est remplacée par le suspense et par la nécessité de comprendre les causes profondes de l’apparition même du crime. (Desnain, 2015: p. 4)

Esta visão reflete o que Todorov (1966) também tem explicado sobre a distinção entre ambos : “le roman à énigme commence par la fin d’une des histoires racontées, pour aboutir à son début. Le roman noir, en revanche, rapporte d’abord les menaces pour arriver, dans les derniers chapitres du livre, aux cadavres” (p. 140). O teórico conclui, assim, que a distinção entre o romance tradicional e o negro se situa essencialmente na evolução temática e não na estrutura do discurso. Contudo, salienta ainda existirem algumas marcas estilísticas próprias deste último, nomeadamente as descrições frias dos factos, pautadas por um certo cinismo.

Finalmente, Todorov (1979) também aponta para a existência de um terceiro tipo: o romance de suspense ou, segundo Ezequiel (2010), o policial psicológico – porque considera que a designação de “suspense” é insuficiente, ou até mesmo enganadora, visto que “o suspense é uma técnica narrativa que aproveita a todos os géneros – terror, guerra, amor, etc” (p. 32). Retomemos, no entanto, as considerações de Todorov, a respeito desta tipologia, nomeadamente, o facto de esta apresentar características quer do romance de enigma quer do romance negro. Do primeiro, mantém o mistério e as duas histórias, do segundo segue o destaque dado à história da investigação, ocupando esta o lugar central na narrativa. Assim, mantém não só a curiosidade do leitor pelos acontecimentos passados como também o suspense relativamente ao que poderá acontecer às personagens, nomeadamente, ao detetive. Segundo Sadoul (1980) pertencem ao romance de suspense todas as narrativas policíacas que nem pertencem ao romance tradicional puro nem ao



romance negro, e que apresentam: “une progression dramatique visant à faire partager au lecteur les angoisses d'un de ses personnages” (p. 20). Ezequiel (2010) explica que o que realmente interessa não é a prática do crime em si, nem a sua descoberta, “mas a maquinação interior da personagem que a leva à prática do crime. Isto funda-se na grande atenção dada à psicanálise como explicação da natureza humana “ (p. 33).

Boileau-Narcejac (1964, cit. por Sadoul, 1980) explica que, no romance de suspense: “la victime, maintenant, vient au premier plan (...). Derrière se tient un meurtrier en puissance. Et à l'arrière-plan, presque invisible, travaille obscurément le détective” (p. 19). A esta vítima Boileau-Narcejac confere os três componentes que afirma caracterizar o suspense, ou seja, a ameaça, a espera e a perseguição (1964, cit. por Sadoul, 1980).

Todorov (1979) fala, ainda, em dois subtipos de romance de suspense, que correspondem a duas fases distintas, nomeadamente, uma primeira fase, em que o romance de suspense põe em cena a “história do detective vulnerável”, ou seja, o detetive perde a imunidade de que gozava no romance de enigma, arriscando a sua vida a par das restantes personagens e deixa de ser “um observador independente, como o leitor” (p. 66); uma segunda fase em que o romance de suspense volta a por em cena o crime pessoal típico do romance de enigma, cujo princípio se baseia na “história do detective-suspeito” (p. 66), ou seja, e tal como explica o autor, um crime é cometido nas primeiras páginas do livro e as suspeitas recaem sobre a personagem principal que, para provar a sua inocência, vai iniciar uma investigação para descobrir, por conta própria, o verdadeiro criminoso e, “Neste caso, esse personagem é, ao mesmo tempo, o detetive, o culpado (aos olhos da polícia) e a vítima (potencial, dos verdadeiros assassinos)” (p. 66).

Relativamente à coexistência, numa mesma narrativa, das regras das diferentes tipologias do romance policial, Todorov (1979) explica que estas podem coexistir em simultâneo, “mas é de notar que a evolução do romance policial nas suas grandes linhas seguiu precisamente a sucessão dessas formas”, mostrando que o próprio género “sente (...) as regras de um ou outro género e desembaraça-se delas para constituir um novo código” (p. 66), desvinculando-se de particularidades consideradas inúteis e readotando outras já existentes ou formalizando novos pormenores.

#### **4. Configuração do romance policial contemporâneo**

No estudo elaborado por Massi (2011), acerca de um conjunto de romances policiais contemporâneos, a autora recorda o facto de existir uma contínua e indiscutível influência da realidade a que o romance pertence, pelo que os romances contemporâneos seguem os temas, as personagens, os costumes e os valores da sociedade moderna a que pertencem. Tal facto é também referido por Ezequiel (2010), que salienta o facto de o policial sempre ter estado ligado ao seu tempo e de, hoje, as grandes modas serem o policial dito histórico, apontando Dan Brown como seu precursor, e o policial dito literário. Com muita renitência, explica que esta última designação “parece residir no facto de comportarem muitas referências literárias, ou outras, mas sempre com muita patine cultural” (p. 43).

Massi (2011) salienta, no entanto, que existe algum distanciamento entre os romances policiais tradicionais e os contemporâneos, devido às regras caraterizadoras do policial tradicional e, essencialmente, em relação ao detetive e ao criminoso. No romance policial contemporâneo existe uma descentralização da figura do detetive, passando o leitor a ter a oportunidade de acompanhar o seu percurso, assim como o do criminoso, o que não sucedia no romance policial tradicional.

A crítica fala também de “narrativas paralelas” capazes de prender o leitor de forma eficiente, porque instauram o mistério, quer no que concerne à performance do autor do crime, quer na do autor da perseguição, dotado, neste caso, da capacidade de interromper a qualquer momento a ação do criminoso.

Relativamente à narrativa, Massi (2011) conclui que, no romance policial contemporâneo, a ordem pela qual ocorre a narração dos percursos efetuados quer pelo detetive, quer pelo criminoso, é diferente. Impõe-se uma nova exigência ao leitor, que deve agora “encaixar as peças do quebra-cabeça, ou seja, as partes do enredo que dizem respeito à investigação e as que dizem respeito à ação do criminoso para entender o todo” (p. 60).

Depois, no romance policial contemporâneo, o trabalho de investigação é realizado por mais personagens, aparecendo, desta forma, as duplas ou as equipas de investigação formadas por legistas, investigadores ou policiais. Massi alerta para o facto de não se dever confundir estas personagens com os “pseudodetetives” que, nos policiais tradicionais como, por exemplo, em Agatha Christie e Conon Doyle, apareciam para enaltecer a inteligência do detetive, não sendo, todavia, capazes de desvendar o mistério, mesmo acompanhando de perto as investigações. O detetive vê o seu perfil ser alterado, deixando

de ser exclusivamente aquele ser extraordinário, dotado de um raciocínio lógico perturbador, como Sherlock Holmes ou Hercule Poirot, para se tornar num indivíduo normal, frequentemente um polícia, que realiza a investigação por obrigação profissional.

Massi aponta a existência do detetive amador, que desempenha uma outra profissão, realizando pela primeira vez uma investigação, facto que denota a falta de experiência dessa personagem na área da investigação. A par deste, refere ainda o detetive de ocasião que demonstra, também ele, falta de competência e de apetite pela carreira de detetive. Finalmente, esclarece que o detetive profissional também está presente nas narrativas contemporâneas, aparecendo habitualmente a trabalhar em duplas ou integrando uma equipa e tendo capacidade para realizar uma performance bem-sucedida. Estas constatações, nomeadamente o facto de a investigação ser levada a cabo por investigadores amadores e sem experiência, conduzem a autora a considerar que o herói, no policial contemporâneo, nem sempre é o detetive, pois, com alguma frequência, o criminoso protagoniza o papel principal, acabando frequentemente por não ser punido, mostrando-se, desta forma, mais esperto, ágil e dinâmico do que o próprio detetive. Contudo, este herói, ao contrário do herói do policial tradicional, deixa de ser venerado pela sociedade, pelo facto de ter destabilizado a ordem social ao cometer um ato desprezível (Massi, 2011).

Para além destes aspetos, Massi (2011) foca ainda o carácter real dos enredos contemporâneos, marcados por pormenores espaço-temporais detalhados e por personagens mais autênticas, comuns e, conseqüentemente, mais propícias ao fracasso e a experiências amorosas, o que confere maior verossimilhança à narrativa. As emoções fortes existem através das figuras femininas, que acompanham, por exemplo, o detetive (enquanto amante ou namorada), com quem este também partilha a investigação. Temos histórias policiais passionais, onde o desejo sexual, quer do detetive, quer de outras personagens, aparece de forma explícita. Contudo, Massi confessa que, em alguns romances policiais, a intriga amorosa ou a emergência de certas emoções atrapalham a ação do detetive, o seu raciocínio lógico – tal como tinha previsto Van Dine, quando enunciou as regras para o romance policial.

Ainda a respeito da presença da figura feminina no romance policial, Sampaio (2012) esclarece que, entre os finais do século XX e o princípio do século XXI, se assiste ao crescimento de narrativas com uma perspetiva mais feminina, num mundo onde, há largas décadas, prevalecia a figura masculina, quer enquanto figura real (autor), quer enquanto figura ficcional (detetive). Durante o século XX, nomeadamente, a partir da década de

1980, destacam-se autoras femininas que põem em cena mulheres detetives e/ou investigadoras para, desta forma, fazer frente às figuras detectivescas masculinas do *hardboiled*. Massi (2011) também confirma a presença da figura da mulher detetive no romance policial contemporâneo. No entanto, chega à conclusão de que, na sua representação, a figura da mulher surge com alguma fragilidade, na medida em que aparece auxiliada por uma figura masculina, que impede a sua morte ou que a ajuda a clarear o seu raciocínio lógico, quando este se encontra perturbado pelas emoções.

## **5. O caso do romance policial em Portugal**

O romance, uma vez amplamente difundido na literatura europeia do século XIX, o panorama literário português não podia permanecer imune a tal acontecimento literário, até porque leitores já haviam descoberto este género textual em língua estrangeira: “Também lá (em Portugal) o romance chegou antes de existirem romancistas, também lá o público se habituou a ler este novo género em obras principalmente francesas” (Oliveira, 2011: p. 252). Vieira (2012) também confirma que o romance moderno português surgiu em Portugal no segundo quartel do século XIX, mais tarde do que em outros países europeus, onde este género literário já brilhava desde o século XVIII.

De entre os escritores portugueses que se destacam ao longo do século XIX, alguns enveredam por diversas espécies de romances, nomeadamente, o romance histórico, o de costumes e o negro ou de terror (Barreiros, 1982). A respeito desta última tipologia, Sousa (1979) explica que “o estranho, o insólito, o fantástico e o terrífico sempre atraíram a imaginação humana” (p.5), pelo que inúmeros autores de ficção encaram, como possível fonte de criação artística, o horror nas suas mais diversas formas: o sobrenatural, o terror, o macabro e o crime. Neste contexto de narrativas de terror, o crítico destaca que, em Portugal, as narrativas góticas chegam ao país, quer a partir de traduções de autores estrangeiros, quer através das produções de autores portugueses que se vinham exercendo nesta escrita.

Sousa (1979) destaca Eça de Queirós e explica que *O Defunto*, *A Aia*, *O Tesouro* e *Engelberto* levaram a que este autor fosse também considerado um escritor gótico. Ainda neste contexto de literatura gótica, Sousa (1979) fala de Álvaro do Carvalho, autor de seis contos que parecem representar o que de melhor se produz na época, no âmbito da literatura negra, no país, e onde aparecem todas as características próprias à literatura do género, como os ambientes misteriosos, o recurso ao sobrenatural e, até, ao erótico. Este autor foi “o único escritor português que tratou o horror com a consciência de se integrar

numa escola, cujas linhas fundamentais apreendeu nas suas leituras de Shakespeare, Radcliffe, Byron, Sue, Soares de Passos, etc.” (Sousa, 1979: p. 65).

Quanto à vertente mais policial da literatura nacional, Ezequiel (2010) explica que tudo aponta para que a primeira narrativa de cariz policial seja da autoria de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, com *O Mistério da Estrada de Sintra*, publicado no Diário de Notícias, entre 24 de julho e 27 de setembro de 1870 e, posteriormente, em livro, em 1884. Contudo, o autor salienta que só nos anos 40 e 50 do século XIX foram publicados diversos romances de “mistérios”, nomeadamente: *Os Doze Mistérios de Lisboa* (1844), de António Souto-Maior e Aires Pinto, *Mistérios de Lisboa* (1851-1852), de Alfredo Possolo Hogan, e *Mistérios de Lisboa* (1854), de Camilo Castelo Branco. Estes romances partilham características comuns, nomeadamente, o facto de a ação decorrer num ambiente degradado e de nele surgirem preferencialmente “cenos cruas, brutais ou lascivas” e personagens “caracterizadas pela bondade ou maldade extremas” (Marques, 2012: p. 67). Estas personagens enfrentam constantemente o terror e são “marcadas pela fatalidade, à qual se associa frequentemente o mistério em torno da sua verdadeira identidade, revelada em lances melodramáticos” (Marques, 2012: p. 67).

Sampaio (2010), no seu ensaio “Contaminações Fecundas: traços de Edgar Allan Poe em Antero de Quental e em Eça de Queirós”, contesta, de alguma forma, a tese de que Eça de Queirós e Ramalho Ortigão tenham sido os criadores do primeiro romance policial, com a publicação da obra *O Mistério da Estrada de Sintra*, ou que até tenham parodiado o género policial. A seu ver, existem apenas “afinidades pontuais entre o folhetim redigido por esses dois autores e a trilogia detectivesca de Poe”, e que a sua presença pode ser identificada “em momentos pontuais e episódicos de *O Mistério da Estrada de Sintra*” (p. 73). A crítica explica que tanto Eça de Queirós como Ramalho Ortigão foram admiradores do escritor norte-americano, sucumbindo à sua mestria narrativa. Do segundo, destaca o texto “O crime de Vitorino e os Contos de Poe” (1874), que relata a história de um roubo cometido por um homem vítima dos seus devaneios, e que o próprio Ramalho Ortigão descreve da seguinte forma: “demasiadamente parecida com os contos de Poe para deixar de merecer sob este ponto de vista a atenção dos alienistas, porque os contos de Poe são perfeitos estudos do sistema nervoso e têm a importância de resultados científicos” (Ortigão, 1992, citado por Sampaio, 2010: p. 71). A respeito do primeiro autor, Sampaio (2010) especifica que este é sensível não só à faceta terrífica de Poe como também à sua “dimensão humorística e carnavalesca” (p. 68). Com efeito, em algumas obras de Eça, tais como *O defunto* (1896) e *José Matias* (1897), existe a presença “do universo da obsessão

e de comportamentos monomaniacos” (p. 71), tão bem explorado por Poe. A estudiosa explica, ainda, que “de uma forma consciente ou inconsciente, há na globalidade da obra de Eça alguns motivos e *leitmotifs* que parecem dever mais a Edgar Allan Poe do que a crítica queirosiana tem reconhecido – e deixo de fora deste ensaio o tema do duplo (eixo central da obra de Poe), (...) os temas-tabu, imorais, as heresias e todos os “crimes” contra a moral pública tematizados por Eça” (pp. 68-69).

Contudo, e apesar desta aproximação ao género policial, Sampaio (2008a) confirma que a literatura oitocentista portuguesa confere ainda um lugar pouco cativo à figura policial. Na obra *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870), de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, o polícia é “uma total ausência e objeto de rejeição ostensiva” ou “um figurante servil, de passagem fugaz, às ordens de interesses particulares”, tal como acontece em *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós. A crítica exemplifica, ainda, o caso do autor Gervásio Lobato, em *Os Mistérios do Porto* (1890-1891), que concede protagonismo ao polícia, no entanto, torna a personagem de tal forma caricatural que, no final, acaba por demolir a sua figura. Esta exclusão da figura policial das narrativas nacionais ou a tendência que há em caricaturá-las parecem não só estar ligadas a fatores de ordem política e sociológica como também a representações culturais que dominavam na sociedade da época (Sampaio, 2008a). Pois, “A impopularidade da polícia efectiva do tempo imediatamente anterior e posterior à implementação da República tornava inviável qualquer aproveitamento ficcional dessa figura, e muito menos a sua transformação em protagonista positivo”, pelo que surgiram nessa época “narrativas de denúncia de uma Polícia de Investigação”, denegrindo a instituição policial (Sampaio, 2008a: pp. 304-306).

Sampaio (2008a) destaca que, no início do século XX, as narrativas criminais continuam a revelar grande popularidade em território nacional, apresentando, ainda, a figura do criminoso como um defensor das classes mais desfavorecidas, enquanto em França e em Inglaterra se assiste à transformação do justiceiro popular, na figura do detetive, e à emergência das narrativas de Conan Doyle. Assim, os textos que vão surgindo, a par da minimização popular dos crimes que relatam, elevam o criminoso a herói e atribuem um carácter excepcional aos crimes de índole passional. Assim sendo, há que destacar que, na época, havia um “quadro de simpatia popular pelos criminosos” (p. 308), um fascínio pelo criminoso protagonista das narrativas.

Contudo, Sampaio (2008a) refere alguns exemplos de narrativas que mostram contrariar esta tendência. A crítica menciona que, em 1907, surge um texto do historiador Rocha Martins, intitulado “Memórias do Chefe Jacob”, que pretende homenagear os feitos de um

célebre polícia português que resolve os crimes, mas em nome individual. Sampaio cita, ainda, como exemplo desta reviravolta temática, a produção de Manuel Nunes, um jornalista que apresenta relatos de investigação, em *O Chefe Pereira dos Santos Contou-me a sua Vida*, publicado em 1945. Alude a um “quadro fervilhante de instabilidade política generalizada, de desorganização total da máquina judicial, de golpes monárquicos latentes, de conspirações, de sabotagens, de greves operárias e de comícios populares, de denúncias, de prisões arbitrárias e de outros sintomas de uma sociedade em mutação” (Sampaio, 2008a: pp. 307-308). O que Sampaio (2008a) conclui do estudo destes relatos de memórias de policiais é que, nos meandros da criminalidade, parece existir uma fraca representatividade de casos de homicídios, dando-se primazia a relatos da desordem pública da Primeira República. Salienta, no entanto, que os crimes violentos, nomeadamente aqueles que são cometidos por motivos passionais, familiares ou de disputa de terras, são uma realidade na sociedade portuguesa do século XIX e da primeira década do século XX, neles existindo, no entanto, aquilo a que alguns estudiosos denominam “ocultação da violência” (pp. 320). Os crimes de sangue existem e estão presentes, principalmente em autores como Miguel Torga, Aquilino Ribeiro ou Domingos Monteiro, que retomam, nos seus textos, o tema da “conflitualidade sangrenta” (Fatela, s/d, citado por Sampaio, 2008: p. 312). Esta fundamentação vem, de acordo com Sampaio, contrariar o que os autores da década de 50 defenderam, nomeadamente, no que respeita à inviabilidade de um romance policial português, devido à carência de crimes. Procuraram-se, então, outros fatores capazes de justificar a ausência, em Portugal, de um género seguidor do modelo iniciado por Edgar Poe e perpetuado por autores como Conan Doyle, Agatha Christie, entre outros. Sampaio aponta assim razões editoriais, políticas e literárias para a sua fraca implementação em terras lusas.

Sena-Lino (2008) corrobora esta perceção e salienta, ainda, que a literatura policial, em Portugal, parece ser uma literatura de ausência. Apesar de se verificar algumas tentativas, ainda durante o século XIX, de aproximação ao género, por parte de autores como Antero de Quental, Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, Sena-Lino afirma que é “unânime que a literatura portuguesa é vítima de um crime de ausência: a do policial entre a nossa ficção” (p. 9). O crítico refere alguns casos isolados, mas sustenta o facto de que a literatura policial não teve uma implementação firme na literatura nacional, revelando apenas o seu eco na “Colecção Vampiro”, com traduções de títulos estrangeiros. Aponta a possibilidade de esta fraca produtividade se dever, por um lado, ao facto de a literatura nacional “ser ainda mais marcada pelo estilo do que pelo enredo, pela beleza e complexidade do texto do que pelo emaranhado do *plot*” (p. 10), ou seja, e retomando as explicações de Reis e Lopes (2000),

de ela ainda se deixar levar pela “configuração lógico-intelectual da história”, uma história pautada pelo mistério e pela surpresa, onde o *plot* acaba por desencadear “a participação inteligente da instância receptora” e mobilizar a memória desta (p. 329). Por outro lado, Sena-lino (2008) aponta a eventual existência de motivos morais na sociedade católica portuguesa, se se considerar que as sociedades protestantes são tendencialmente mais permeáveis à construção do jogo de pistas em que se envolve o leitor de policiais, ou a possibilidade de existir uma “falta de cultura especulativa na nossa literatura e cultura, que embarga a dimensão de fruição participada e construtiva da dança para três (leitor, protagonista-investigador e narrador) que o policial implica” (p. 10). Finalmente, a ausência de produções policiais relevantes, entre os finais do século XIX e os inícios do século seguinte, é apontada por muitos como uma “falha que nem as histórias policiais de Fernando Pessoa conseguiram redimir” (Sena-Lino, 2008: p. 10).

Com efeito, Fernando Pessoa foi “o autor português que mais cedo se aventurou na escrita de narrativas policiais, enquanto esboçava uma poética do género” (Sampaio, 2012: p. 37). Os esboços da crítica de Pessoa, no que concerne ao género policial, revelam que houve uma tentativa de definição do género, ao destacarem que a criação deve vir de uma “imaginação invulgar”, controlada por uma “paciência invulgar” em decifrar o necessário e caracterizada pelo raciocínio lógico, que leva a “deduções perfeitas” (Pessoa, 2008: p. 185).

À semelhança do escritor Edgar Poe, este autor português revelou um grande interesse pela perversidade, abordando os domínios do horror “desde o sobrenatural sofisticado da comunicação com um outro mundo até ao horror macabro mais degradante da condição humana, o canibalismo, que tratou na única destas experiências que deixou completa, *Um jantar muito original* (1907)” (Sousa, 1979: p. 74).

Deste autor, Ezequiel (2010) recorda a personagem Quaresma, que protagonizou histórias de mistério, que o crítico considera medianas, escritas “ao gosto do mais simples jogo dedutivo do policial então em moda” (p.48). Para Ezequiel, essas histórias revelam a importância dada à “escrita magnífica, [à] descrição admirável da Lisboa da época e [a]os complexos contornos da personagem, médico sem clínica, alcoólico e fumador compulsivo, na verdade mais um dos alter-egos (e não heterónimo, neste caso) de Fernando Pessoa” (p. 46).

Segundo Mexia (2015), entre 1913-14, Pessoa escreve, em Portugal, um texto onde insere Abílio Fernandes Quaresma, um “decifrador de charadas”, que encara os casos como se



estes fossem “estudos de caso”, expondo hipóteses e raciocinando com base na ideia de que “aquilo que não se encontra está afinal à vista de todos” (p. 6), posição que Edgar Poe expusera no conto “A Carta Roubada”. Pessoa concebe, assim, o ato criminoso como uma espécie de ato poético: uma exasperação dos nossos impulsos e contradições, “com existência plausível no mundo e existência categórica na cabeça” (p.7). Antes deste texto, Pessoa dedicara-se à narrativa policial em língua inglesa, em Durban, uma cidade Sul-Africana, onde apresenta, sob um pseudónimo inglês, o detetive ex-sargento William Byng (Mexia, 2015).

Entre as décadas de 40 e 50, verifica-se, também, em Portugal, segundo Sampaio (2008b), uma forte tendência, no que diz respeito à importação e tradução massiva de romances policiais, nomeadamente, oriundos de horizontes anglo-saxónicos, devido ao clima de receptividade excecional de elementos estrangeiros, proporcionado, na época, pelo sistema cultural português. São traduzidos, em Portugal, autores como Agatha Christie e Edmund Clerihew Bentley, romancistas britânicos, Raymond Chandler e Dashiell Hammett, escritores americanos, registando-se, segundo a autora, truncagens, supressões e condensações de partes das obras. Depois, e sempre segundo a crítica, o Portugal Salazarista também não detinha uma produção de literatura policial nacional porque o seu desenvolvimento só poderia ocorrer num contexto de democracia. Com efeito,

(...) no país de ficção que era o Portugal salazarista, não existiam crimes, como, aliás, se poderia provar na leitura dos jornais desse tempo, sujeitos a uma censura prévia, onde se proibia quer a notícia de suicídios quer de inundações e outras catástrofes naturais acontecidas em solo lusitano. (Sampaio, 2008b: p. 3-4)

Esta visão é também apresentada no artigo de Pranville (2012), onde se explica que, em Portugal: “dès 1930, la dictature de Antonio de Oliveira Salazar qui prône *um Portugal aldeia de brandos costumes*, ‘un Portugal-village aux tendres mœurs’, censure toute communication sur le crime, condamnant *a fortiori* la naissance d’un roman noir” (s.p.).

Este cenário leva os poucos autores portugueses que aparecem na cena literária com criações policiais a escreverem os seus romances quase sempre debaixo de pseudónimo inglês, exportando os crimes e as investigações ficcionais para fora das fronteiras portuguesas (Sampaio, 2008b). Com efeito, encontramos a referência a Reinaldo Edgar de Azevedo e Silva Ferreira, sob o pseudónimo de Repórter X, que resulta, segundo o próprio escritor, de uma interpretação do tipógrafo a um rabisco seu. Este publica um policial pautado por grande mistério, *O Táxi 9297*, que escreve a partir do homicídio de uma atriz

popular, Maria Alves (Fava, 2010). A respeito deste escritor, Gomes (2015) esclarece que este desempenhou um papel fundamental na divulgação da literatura policial em Portugal, no decénio de 40, tendo cunhado, nos seus textos, a presença de um herói justiceiro, representante do Bem e da Verdade. Na década de 60, Ezequiel (2010) destaca outras personalidades, nomeadamente, José Augusto Roussado Pinto, sob o pseudónimo de Ross Pynn. Este é autor de textos policiais, como *O Caso da Mulher Nua* ou *O Caso da Mulher Sádica* (1963), onde expõe “um conteúdo sensacionalista, com ingredientes de violência e de erotismo (ou mesmo de pornografia)” (Sampaio, 2008b: p. 8). Ezequiel (2010) refere também Dinis Ramos Machado, sob o pseudónimo americano de Dennis McShade, que publicou três romances policiais, *Mão Direita do Diabo* (1967), *Requiem para Dom Quixote* (1967) e *Mulher e Arma com Guitarra Espanhola* (1968), a pedido da editora Ibis, de Roussado Pinto. O seu maior sucesso, *O que diz Molero* (1977), apresenta um enquadramento detectivesco, levando Ezequiel (2010) a destacar que a narrativa é “bem mais policial do que parece” (p. 50). Quanto a Cardoso Pires, Ezequiel (2010) também explica que, ao escrever o seu texto *O Delfim* (1968), o autor demonstra conhecer as melhores técnicas do policial. A respeito deste, Saraiva e Lopes (1996) afirmam que este assimilou a arte da *short story* americana, manifestando-a em obras como *O Delfim* (1968) e *Balada da Praia dos Cães* (1982).

Pranville (2012) explica que são os escritores neorrealistas que acabam por incluir nos seus textos o tema da criminalidade, dando, assim, origem a uma tentativa de aproximação ao género policial. No entanto, só a partir do regresso da democracia, num cenário pós-revolucionário, é que, em Portugal, o romance policial negro, com intrigas desenvolvidas em território nacional, nomeadamente nas cidades de Lisboa e Porto, parece ressurgir, apresentando crimes investigados por inspetores da polícia judiciária ou detetives.

Com efeito, entre 1974 e 2000, Pranville (2014) destaca quatro autores portugueses: Francisco José Viegas, cujos romances de enigma são liderados por inspetores da Polícia Judiciária do Porto; Henrique Nicolau, autor de literatura negra povoada por investigadores que se movimentam nos bairros de Lisboa; Ana Teresa Pereira, com romances que seguem uma vertente de angústia e suspense; Modesto Navarro que, nos seus romances negros, envolve a História de Portugal. Estes “correspondem aos critérios de produção literária policial definidos por Tzvetan Todorov” (Pranville, 2014: p. 85). Neste cenário literário situamos Miguel Artur de Moraes e Maceda Alves Barbosa, cujas produções policiais, publicadas sob o pseudónimo Rusty Brown, apresentam a figura do detetive, pela

primeira vez, em *Um crime Plagiado* (1985), que, segundo Coelho (2009), se prefigura “como uma verdadeira sátira do género policial norte-americano” (p. 56).

Contudo, a ideia que prevalece atualmente entre os praticantes deste género literário em Portugal é que existe um certo preconceito, relativamente ao romance policial, tal como sugere Francisco José Viegas, numa entrevista dada à Renascença, em 2016: “...em Portugal há um grande preconceito contra o romance policial. O próprio meio literário olha para o romance policial como uma espécie de subproduto. (...) são preconceitos injustificados porque nada nos impede de considerar um romance policial um grande romance” (Viegas, 2016).

Contudo, autores como Cardoso Pires, Francisco José Viegas, Henrique Nicolau, Ana Teresa Pereira, Modesto Navarro e Miguel Barbosa erguem-se contra este preconceito, imaginando cenários detectivescos repletos de ingredientes como “a morte, o desaparecimento, o mistério, o enigma, a perseguição, a culpa (...), elementos fundamentais da literatura policial” (Viegas, 2016).

Vejamos, então, como Miguel Barbosa, ou, melhor dizendo, Rusty Brown, se conseguiu implantar no mundo literário português, criando ou recriando o género policial, movendo, à sua volta, outros autores e despertando o interesse nos leitores.



**Parte II – Um romance português em análise:**  
***Rusty Brown e o Nariz de Toulouse Lautrec***



## **1. Miguel Barbosa: uma personalidade multifacetada**

Partimos, então, agora, para a análise do romance policial *Rusty Brown e o Nariz de Toulouse Lautrec* (1995) de Miguel Barbosa, uma personalidade que apresenta uma obra vasta e diversificada, e em vários domínios artísticos, tendo-se dedicado, não só à escrita de policiais, poesia, dramaturgia, novelas, narrativas crítico-satíricas, como também à pintura e à paleontologia, uma “paixão que nasce do desejo de compreender o enigma da História e do desenvolvimento” (Cantinho, 2009: p. 127). Miguel Barbosa (2016) esclarece que esta sua versatilidade não implica, em caso algum, exclusão, pelo contrário, as suas diversas artes são complementares, possibilitando-lhe projetar-se em todas elas de maneira diferente, evadindo-se, desta forma, do quotidiano. Esta sua versatilidade artística leva Clemente (2009) a estabelecer uma comparação entre a personalidade multifacetada do autor e o artista do Renascimento que se dividia por muitas artes e ofícios, salientando, no entanto, que os seus diversos modos de expressão acabam por se entrelaçar. Também Fadda (2009) explica a este respeito que “as várias formas de expressão não se manifestam separadamente, limitadas ou em compartimentos estanques, mas convivem no esforço que visa alcançar uma perfeita unidade: drama, cromatismo pictórico e imagem

poética, constituem o substrato de toda a arte de Miguel Barbosa” (p. 65). Podemos então, e tal como sugere Coelho (2009), falar de uma “vocalização plural”, impulsionadora de uma vasta obra artística, que resulta de uma extraordinária imaginação, embebida, no entanto, de um sentimento de caos em que o mundo mergulhou nos inícios do século XX e que, em Portugal, se manifestou numa procura de identidade: “Quem sou eu? (...) o que é ser português? (num Portugal despojado da “grandeza heroica” de ontem e, hoje, em busca de nova identidade” (p. 53). Esta procura da identidade tem-se revelado através das vozes de escritores do pós-salazarismo, que “se sentem sitiados pelo naufrágio do império que ontem fora o grande orgulho do povo português” (Coelho, 2007: p. 318).

No limiar do século XXI, mantêm-se estas questões e, na impossibilidade de se vislumbrarem respostas, há que procurar ajuda nos testemunhos deixados pela literatura e pela arte, em relação ao Homem, já que este se deixou arrastar pelas mudanças sociais (Coelho, 2007). Neste sentido, e tal como sugere Coelho (2007), a obra de Miguel Barbosa, no panorama da criação artística nacional, testemunha de uma época histórica e, por isso, se tornará memória legada às gerações futuras.

Fadda (2009) explica que, sendo Miguel Barbosa um homem com um espírito humanista, toda a sua obra artística gira à volta do homem, refletindo as suas preocupações com uma sociedade que julga repressiva e corrompida por falsos valores. O próprio escritor, numa entrevista dada à ensaísta e escritora Maria João Cantinho (2009), diz considerar-se um crítico da sociedade e explica que vê a sua escrita como um “instrumento de corrosão e de reflexão sarcástica sobre a sociedade” (p. 124), que se encontra marcada pela hipocrisia e por preconceitos. Contudo, confessa também existir, na sua escrita, uma certa tendência idealista, nomeadamente, no que concerne à defesa dos mais desfavorecidos, pois ele considera-se uma pessoa atenta ao que o rodeia, ficando incomodado com a injustiça, o poder e o abuso. Segundo ele, a democracia é uma máscara propícia à ocultação do abuso de poder e da perda da identidade cultural.

Tendo começado a sua incursão pela literatura, nos meados dos anos 50, com o livro de contos *Retalhos da Vida* (1955), dedicou-se, durante décadas à dramaturgia. Só na década de 80, é que o autor se estreia como “ghost-writer” de policiais, adotando um pseudónimo inglês, Rusty Brown, nome que também dá ao seu detetive. Esta viragem acontece, segundo o próprio Miguel Barbosa (2016), como sinal de libertação, de uma vontade de experimentar outra literatura, uma literatura com características muito especiais, de que os ingleses são bastante representativos. Essa personagem aparece pela primeira vez em *Um crime plagiado* (1885), uma narrativa que Coelho (2009) considera “uma verdadeira



sátira do género policial norte-americano, já estereotipado” (p. 56). Coelho explica que as narrativas policiais Miguel Barbosa caracterizam-se por uma forte teatralidade, pondo em cena não só acontecimentos trágicos como também o humor, sendo que este último anula a tragicidade do texto. Através do riso, o autor vai denunciando os valores que caracterizam a sociedade e que têm alimentado as relações humanas, como, por exemplo, a hipocrisia, a falsidade, a vaidade e a ambição. A crítica afirma que a obra de Miguel Barbosa é de natureza teatral, algo que o autor assume como incontestável, ao confessar que “nunca deixarei de ser dramaturgo, no sentido de que a tragédia, o humor, a sátira, a acção e o espaço sincopado e sintético teatral marcarão sempre tudo o que faço” (Barbosa, 1991, citado por Coelho, 2009: p.57).

O escritor inicia, assim, na década de 80, uma série de policiais sob um pseudónimo estrangeiro, exportando os crimes e as investigações do seu detetive quase todos para fora das fronteiras portuguesas, tal como fizeram antecessores ou contemporâneos do género em Portugal, pois, segundo o próprio Miguel Barbosa (2016), não há espaço para um detetive Luso no mundo literário português, por isso existiu a necessidade de criar todo um universo estrangeiro. Com efeito, ao iniciar-se, em 1985, na escrita de narrativas policiais, com *Um crime Plagiado*, o autor dá o mote à criação de uma narrativa policial, num cenário tipicamente americano, onde o detetive Rusty Brown se movimenta, combinando de forma paradigmática o burlesco e o sério, tal como sugere Coelho (2009).

Este primeiro trabalho abre caminho a uma série de casos de crimes e mistério escritos entre 1985-2010, sendo que a sua última criação policial, *Os crimes do Buraco da Fechadura* (2010), apresenta a cidade de Lisboa como cenário, tal como o fizera, nomeadamente, em 1992, nos seus romances policiais *Rusty Brown em Lisboa*, e *Rusty Brown e a Fatura da Máfia*, onde apresenta uma cidade marcada pela violência e criminalidade e uma paisagem urbanística sem harmonia. Nas narrativas policiais de Miguel Barbosa, tal como acontece nos seus restantes trabalhos artísticos, encontramos um tom interventivo “cujas denúncias continuam a ter sentido, num tempo e num espaço que são nossos actuais, marcados pelo domínio das multinacionais, do liberalismos selvagem, da burocratização perversa e da política do compromisso, que aumentam as discrepâncias sociais” (Fadda, 2009).

## 2 - A narrativa policial como espaço reflexivo sobre a sociedade

À semelhança do que acontece com as suas demais formas de representação artística, a narrativa policial de Miguel Barbosa/Rusty Brown, aparece, segundo Coelho (2009) como o testemunho de uma sociedade, onde valores, como a hipocrisia e a falsidade, alimentam as relações humanas, tornando-se o mundo desumanizado, norteador pela máquina e pelo lucro e despojado de arte, beleza e amor. Com efeito, o autor, ao pincelar as suas narrativas policiais de um *non-sense* (Coelho, 2009), tece a sua visão crítica da sociedade, tal como iremos ver na narrativa *Rusty Brown e o Nariz de Toulouse Lautrec* (1995). O autor concede ao leitor inúmeras oportunidades para refletir sobre as denúncias que faz em relação à sociedade do seu tempo.

Começamos por denotar a forma teatral e jocosa com que o autor inicia o seu texto, quando, num diálogo inicial, travado entre duas personagens, o detetive Rusty Brown e um *skinhead* chamado Zipper, que se faz passar por Adolf Hitler, aborda uma dura problemática contemporânea. Nesta passagem, instaura-se uma discussão que põe em causa a existência, na sociedade contemporânea, da bajulação da máquina em detrimento da arte. Verificamos existir, logo nas primeiras páginas da narrativa, a presença de uma visão crítica, uma vez que o detetive aborda a desvalorização a que o livro foi sujeito na sociedade contemporânea: “um objecto abolido, anti-social, anacronismo perigoso que não tinha mais razão de existir num mundo de computadores em que tudo se processa por audiovisuais” (Brown, 1995: p. 10).

A personagem Zipper orienta, de imediato, o diálogo, quando fala de um livro em particular: *Mein Kampf*, de Adolf Hitler – sendo que a figura militar e política se encontra aqui teatralmente representada. Afirmar ser este um livro de “versos alegóricos e bucólicos de uma natureza humana que não existe mais e de que é proibido falar-se”, porque, manifestamente, ele desencadeia “um reviver do passado de culpas e destruições que se quer esquecer, (...)”. Ele veicula “utopias que vão colidir com dogmas que são, há muito tempo, leis morais incontestáveis da humanidade” (Brown, 1995: pp. 11-12). Deparamo-nos, assim, com uma alusão direta à obra panfletária *Mein Kampf* que, segundo Rato (2015), fora banida, em muitos países, a partir de 1945, e depois da vitória dos aliados, por ser considerada “um livro maldito” (s.p.). Acrescenta que, em Portugal, a sua publicação foi alvo de contestações ao longo de algumas décadas, todavia, em 2016, uma nova edição completa da obra é lançada, tal como aconteceu em outros países, levando a um reascender do debate sobre os perigos inerentes a essa ideologia política. Este é assunto

que consideramos estar presente no diálogo inicial e ao longo de toda a narrativa, nomeadamente, nas reflexões do detetive, que acaba por dar o seu parecer sobre a ideologia dessa época, mas que continua a assombrar o mundo.

*Mein Kampf* é assim apologizado pela personagem Zipper e é apresentado como uma poesia alegórica e bucólica, numa tentativa de desmistificação do nazismo, facto que desencadeia um certo espanto no detetive, acabando por questionar a sanidade mental de Zipper. Esta personagem confessa partilhar pontos em comum com o Führer, nomeadamente o facto de ser um “nacionalista extremista com ódio enorme aos proletários, judeus e médios burgueses”, um apaixonado “pelos fascistas de outros países” (Brown, 1995: pp. 13-14). Assume, ainda, pertencer a um grupo de cabeças rapadas, os *skinheads*, habitualmente associados a grupos que manifestam comportamentos violentos e racistas, e que surgiram no final da década de 60, em Inglaterra. Tal como sugere Lescop (2015), sociólogo e autor da tese *Les skinheads, du phénomène de mode au phénomène social*, a violência faz, desde as suas origens, parte da história do movimento, tornando-se num meio de afirmação do grupo: “pour les skinheads des années 1980 qui succéderont à ceux des années 1960, cette violence sera considérée comme faisant partie de leur histoire, une image à préserver, une sorte d’héritage à défendre” (s.p.). O crítico explica, ainda, que, no imaginário coletivo, estes foram transformados pelos meios de comunicação em militantes ultranacionalistas, profundamente ligados ao nazismo, ou seja, a uma “doutrina político-social, de carácter totalitário, baseada em ideias de superioridade de raça, cujos princípios foram adoptados pelo Partido Nacional-Socialista, fundado por Hitler na Alemanha” (Costa, 2005: p. 1171). É neste cenário histórico-ideológico que se inicia a narrativa policial e é cometido o primeiro crime, pondo em perigo, desde o início, e à boa maneira do policial norte-americano, a vida do próprio detetive, que acaba confessando, sarcasticamente, que Hitler acabara de morrer, pela segunda vez.

Após um primeiro cenário, pintado por temáticas que continuam a suscitar alguma controvérsia no seio da sociedade contemporânea, o autor vai polvilhando toda a sua narrativa com situações protagonizadas pelo grupo de *skinheads* a que pertencia Zipper, recorrendo não só a momentos de violência física, quando, por exemplo, os *skinheads* invadem o clube Toulouse Lautrec, “armados de facas e matracas e começaram a bater e a esfaquear a torto e direito” (Brown, 1995: p. 28), como também a uma linguagem verbal grosseira e com uma forte conotação antissemítica, nomeadamente, quando se dirigem ao próprio detetive: “vamos levar-te só para te desenhar uma cruz gamada no pirilau” (...) “vamos desenhar-te o teu símbolo de judeu no cu” (Brown, 1995: pp. 34 e 39), no intuito

de exibir a superioridade do grupo e impor um clima de medo e de respeito. Esta atitude provocatória do grupo em nada afeta o detetive, adotando, desde o início, um tom irônico e uma atitude de desprezo. No entanto, acaba por revelar um certo desassossego interior, ao depara-se, por exemplo, com um cenário de típica propaganda nazista, onde jovens simpatizantes da ideologia se afirmam motivados para o extermínio “não só dos judeus, mas de todas as raças inferiores!” (p. 38). Com efeito, este grupo aparece intrinsecamente ligado à ideologia nazi e evidencia um fanatismo exacerbado, movimentando-se num cenário de encarnação epocal repleto de símbolos nazis:

Entrámos (...) numa sala meio às escuras cheia de bandeiras e cruzes gamadas, além de um sem-fim de retratos de Hitler em pé, de cócoras, no carro, a beijar criancinhas ou afagando o gordo Göering. Pelas paredes projetavam-se filmes mostrando a glória do Reich, os campos de concentração como se fossem estâncias de férias e os últimos modelos de fornos crematórios que eram especialmente apreciados e aplaudidos por uma assistência de jovens. Pensei que a sociedade não lhes dava oportunidades de vida nem de trabalho e compreendia a revolta e o desnorteamento por não verem saída em lado nenhum, mas aquele era o caminho pior de todos! (Brown, 1995: pp. 37-38).

A inquietação que assola o detetive aparece nesta passagem, tal como em outros momentos do texto, como um dedo apontado pelo autor à sociedade capitalista, que num cenário de desumanização e precaridade, se mostra incapaz de proporcionar um rumo diferente aos jovens, matando-lhes assim o sonho de vencer social e profissionalmente. Esta sociedade capitalista é definida por um dos elementos do grupo como mentirosa, manipuladora e, ainda, decadente: “é mentira, a mais porca das mentiras! (...) Uma invenção da sociedade capitalista decadente – Era um louro ariano...” (p. 35).

Outros questionam a real existência de alguma forma de esperança na América do Norte, e em outros país, e acreditam que a civilização e a cultura ocidentais vão sendo substituídas por minorias raciais. Há uma alusão direta à persistência, na sociedade contemporânea, da discriminação que afeta as minorias por parte de uma juventude não só americana como também europeia, que “não encontrava saída, nem acreditava já em nada” (Brown, 1995: p. 105) e que, segundo as palavras do próprio detetive, “diz que (...) os emigrantes são a causa do desemprego! O mesmo se passa na Europa com muita juventude idiota!” (Brown, 1995: p. 115). O grupo de skinheads evoca, então, a necessidade de os emigrantes voltarem para a sua terra, alegando falta de trabalho e a necessidade de melhorarem a sua própria condição de vida, originando, desta forma, uma teoria contrária aos princípios morais e éticos da Humanidade que, por exemplo, a própria

*Declaração sobre a Raça e os Preconceitos Raciais*, adotada e proclamada a 27 de novembro de 1978, pela Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura defende no ponto 1 do artigo 2.º: “Qualquer teoria que invoque a superioridade ou inferioridade intrínseca de grupos raciais ou étnicos, (...) ou que faça julgamentos de valor com base na diferenciação racial, não tem base científica e é contrária aos princípios morais e éticos da Humanidade” (UNESCO, 1978). Em suma, reencontramos uma visão negativa da civilização, muito presente e recorrente em Miguel Barbosa, tal como o podemos constatar, por exemplo, no seu poema “A Civilização”:

Cremada / por judia / metida num campo de concentração / por palestiniana /  
abandonada por todos / por cigana / sofrida a vergonha / de ter do nada / sempre muito  
pouco / e de ser / ainda um pouco menos / do que nada / és o cadáver da esperança /  
deitadas pelo homem / no caixote do lixo / onde eu vou todos os dias rebuscar”  
(Barbosa, 2000).

A narrativa encontra-se, assim, pautada por uma visão pessimista da existência humana, nomeadamente, quando o próprio detetive chega a refletir sobre a sua própria condição: “viver não é fácil e [...] a solidão [é] um luxuoso desencontro” consigo próprio (Brown, 1995: p. 74), uma solidão que ele considera inerente à sua profissão. Outras personagens, como, por exemplo, a sobrinha e o avô de Brigitte, a secretária do detetive (Brigitte), também se isolam, mas por medo de terem de enfrentar a vida e de se relacionarem com o outro.

Contudo, a crítica social não é exclusiva à forma teatral de reviver estes momentos históricos, que surgem como um pretexto para satirizar a sociedade contemporânea, onde a violência, o racismo, a discriminação e a falta de perspetivas futuras estão presentes, afetando principalmente os jovens.

De facto, através da personagem Angry Dog, “o inspetor mais bruto e carniceiro da polícia de Nova York. E também o mais corrupto” (Brown, 1995: p. 16), o autor demonstra querer também ridicularizar a instituição policial. Esta visão do inspetor policial corrupto reenvia para as narrativas de denúncia policial de que fala Sampaio (2008a), e que surgiram na literatura oitocentista, a par da própria instituição. Na narrativa de Brown (1995), esta abordagem do inspetor policial corrupto é feita de forma humorística, primeiro, porque a personagem é descrita de forma animalesca: “o buldogue mais selvagem de Nova York”, um “animal feroz” que palita “os dentes onde dançavam os vermes dos salames da pizza de há três semanas” (Brown, 1995: p. 21-22); segundo, porque o inspetor é exposto à sua própria incapacidade em compreender determinadas situações, porque estas exigiam “um

esforço aparentemente demasiado”; terceiro, porque ele é munido de poucos conhecimentos artísticos, nomeadamente em pintura, enquanto o detetive Brown possui elevados conhecimentos na matéria. Assim, consideramos que a figura do policial se encontra caricaturada e, ao apontar para o lado mais contraproducente deste profissional, remete para a corrupção que existia nos primórdios desta instituição, quando a figura que predominava do policial era a de um ser corrupto, incompetente e brutal (Sampaio, 2008a).

Encontramos igualmente uma alusão ao suborno político, quando, em alturas de campanha eleitoral, pelo discurso falacioso, se pretende ludibriar o povo. Existe uma referência ao espaço que os “políticos corruptos” partilham com os “mafiosos endinheirados”, um restaurante com estatuto de “instituição nacional” (Brown, 1995: p. 72), onde decisões políticas se tomam ao som de um humor barato. Não deixa também de estar presente a menção à existência de informação confidencial, que os políticos escondem porque, ao ser revelada, ela desencadearia um mau estar mundial, ou até mesmo “uma guerra nuclear” (Brown, 1995: p. 72). O autor evoca, assim, temas que marcam a sociedade contemporânea, mas que também são intemporais e que teimam em propagar-se como um vírus cujo antídoto ainda não foi descoberto, e isto apesar dos esforços das organizações nacionais e internacionais.

O autor encaminha o leitor, para o levar a refletir sobre a sociedade da sua época, mas fá-lo dando-lhe como apoio o próprio pensamento do detetive que, ao longo de toda a narrativa, vai refletindo sobre os momentos de pendor negativo. Por exemplo, o detetive tem uma certa complacência em relação aos jovens, cujo futuro se encontra hipotecado, mas não aceita que estes se deixem ofuscar pelo ódio racial e levar pela violência:

Compreendia que a juventude tivesse dificuldades, mas nada justificava aquele surto de animalidade, nem o retrocesso a um mundo de horror que fazíamos mal em procurar esquecer! Que podia justificar as experiências em seres humanos, as câmaras de gaz e os fornos crematórios, a maldita “solução final racista que emporcalhara e ensanguentara a humanidade? O não termos sido nós?”. (Brown, 1995: pp.104-105)

Esta sociedade moderna, mecanizada, é também temida pelo próprio detetive, que confessa ter “medo de acabar vitimado pelo progresso e codificado em tudo” (Brown, 1995: p. 114), referindo-se assim aos inúmeros códigos que são necessários no dia-a-dia para utilizar o cartão de crédito, o carro, a porta de casa, etc.: “morria-se codificado e havia sempre alguém à espera da nossa morte para ficar com os números de acesso à vida” (Brown, 1995: p. 114). Questiona, então, o futuro da sociedade, o mundo onde o ódio e a

indiferença em relação ao outro existe, onde é difícil escapar ao poder dos meios de comunicação, que exercem um forte domínio sobre o indivíduo:

Era difícil fugir aos slogans de toda a espécie de porcária desde o que se comia, às ideias que nos impingiam! Bombardeados com todos os géneros de dogmas criavam-se verdades insofismáveis que ninguém se atrevia a negar nas Artes, na Vida e na Literatura. (Brown, 1995: p. 116)

É-nos então apresentado o lado mais sombrio do jornal e da televisão, dos meios de comunicação, que ostentam notícias de suicídios, homicídios, atentados, políticos apanhados a vender armas aos iranianos. O próprio detetive assiste a situações em que a violência é motivada pelo ódio racial, levando-o a pôr em causa a existência da própria natureza humana: “vi que apesar de acreditar na natureza humana e de não saber se ela existe entre aquela gente que nada podia fazer” (Brown, 1995: p. 135).

Na narrativa, momentos existem em que outros problemas sociais são abordados, como a dependência e o tráfico de droga, esta circulando quer no interior quer no exterior do estabelecimento prisional. Com efeito, o inspetor Angry Dog vende droga à secretária do detetive e arranja forma de a dissimular em pinturas originais roubadas. O autor também se centra na violência doméstica e no aborto clandestino, quando cria uma situação rocambolesca com um grupo de jovens estudantes. O adultério e o amor infeliz são outros dos temas abordados, o primeiro, graças à figura do inspetor português Alfarrobafruto, o segundo, graças ao protagonista, que sofreu várias controversas amorosas e que, por isso, deixou de acreditar no amor.

Em suma, julgamos poder afirmar que a narrativa policial de Rusty Brown/Miguel Barbosa é, sobretudo, uma literatura sobre a atualidade, porque ela retrata o momento presente, construindo, através das palavras, um microcosmo representativo do macrocosmo em que o autor vive e em que o leitor se vê projetado. As preocupações de Miguel Barbosa erguem-se à superfície da narrativa, pois a sua escrita, à semelhança das suas restantes formas de expressão artística, mergulha-nos num “intenso e lúcido sentimento de desgosto/angústia pelas misérias que a história humana vem registando e que, na cultura que vivemos, não aparecem atenuadas” (Clemente, 2009: p. 44).

É oportuno referir aquilo que Fadda (2009) explica acerca das diversas criações do artista, visto que consideramos aplicar-se perfeitamente à narrativa policial do autor: “Todas as várias manifestações artísticas abrem um diálogo constante com a vida, com as múltiplas e mutáveis facetas da realidade” (p. 69). Assim, e tal como pudemos verificar, Barbosa

trata de assuntos preocupantes e desconfortáveis, com a intenção de lançar um alerta contra os perigos de uma sociedade que mecanizada e desumanizada.

Fadda (2009) esclarece, ainda, que toda a atividade artística do autor se encaminha para “o profundo amor/ódio pela Vida e pelo Homem” (p. 73), questionando, no entanto, a possibilidade de os temas abordados pelo autor estarem já esgotados. Contudo, a crítica explica que “as feridas para as quais o autor chama a atenção continuam abertas. E se o poeta continua a sua interrogação, deve-se à firme recusa de cair na indiferença” (p. 73). Posto isto, concordamos com Fadda (2009), quando afirma que o autor reage pela sua produção artística às loucuras do tempo em que vivemos e que, pelas palavras, denuncia o mal que assola a sociedade contemporânea.

### **3. Pelos meandros da narrativa policial de Miguel Barbosa/Rusty Brown**

Voltando às regras que Van Dine aponta, por serem necessárias para a escrita de romances policiais, importa perceber se a narrativa policial *Rusty Brown e o Nariz de Toulouse Lautrec* se encontra construída segundo estes critérios, se Miguel Barbosa/Rusty Brown seguiu com maior ou menor rigidez o género cultivado por Edgar Poe e os seus sucessores.

#### **3.1 A configuração do narrador/detetive**

Quem é, então, Rusty Brown no mundo da ficção policial de Miguel Barbosa? A esta pergunta seria simples responder, caso Rusty Brown fosse somente o “autor literário”, isto é, a entidade real, responsável pelo texto narrativo, o “sujeito de uma actividade literária a partir da qual se configura um universo diegético (...) com as suas personagens, ações, coordenadas temporais, etc.” (Reis & Lopes, 2000: p. 39). Contudo, e tal como sabemos, Rusty Brown é o pseudónimo a que Miguel Barbosa recorre para publicar a sua ficção policial, entre 1985 e 2010, não pela necessidade de “falsificar um nome”, e de o artista se poder separar do homem, desculpando-se, desta forma, pelos seus textos, fazendo como se estes não lhe pertencessem, como sugere Ferreira (1957), ao abordar o conceito de pseudónimo, mas, e segundo o próprio Miguel Barbosa (2016), pelo facto de um nome português não trazer a credibilidade necessária ao género policial, que pretendia expandir-se em terras lusas, onde não havia grande tradição detectivesca. O autor explicou que a escolha deste pseudónimo se deveu ao facto de Brown ser um nome muito vulgar e Rusty, que em português significa ferrugento, fazer alusão à maneira como ele próprio se sente fisicamente com o passar dos anos. Há então que encarar que esta sua escolha é



resultante de uma mera vontade pessoal de querer adotar um nome caricato, “Castanho Ferrugento”.

O que nos desperta ainda mais curiosidade é o facto de, ao mergulharmos na ficção de Rusty Brown, descobrirmos que este nome é também o nome do protagonista da ação, o famoso detetive Rusty Brown, que se torna também no “protagonista da comunicação narrativa”, ou seja, o narrador ou “autor textual” da narrativa policial, “uma entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa” (Reis & Lopes, 2000: p. 257).

Este encruzilhar de entidades com o mesmo nome leva-nos a ponderar a possibilidade de existir uma centralização das três entidades autor/narrador/personagem numa só, e, sob o nome Rusty Brown, fazer coincidir protagonista e autor. Assim sendo, este nome não é apenas um pseudónimo literário, algo mais existe que justifique a sua criação.

Vejamos, então: primeiro, o nome Rusty Brown aparece numa série de romances policiais; segundo, Rusty Brown, um detetive, é a personagem principal da ação, que o leitor vai acompanhando nas suas deambulações; terceiro, no último livro da série, *Os Crimes do Buraco da Fechadura* (2010), descobrimos que o próprio detetive escreve romances policiais, acabando por revelar que algum do seu relativo sucesso livresco se deve às confidências de uma personagem, que o tem vindo a inspirar (Brown, 2010).

Posto isto, julgamos que o Rusty Brown autor é então o Rusty Brown protagonista, ou melhor, que o Rusty Brown protagonista é, presumivelmente, a personagem que escreve as narrativas policiais, “emprestando”, então, o nome a Miguel Barbosa, com o qual o escritor assina os seus policiais.

Mas vejamos, agora a título de exemplo, os títulos das narrativas que o escritor publica entre 1992 e 1995, e que integram o nome da própria personagem principal: *Rusty Brown em Lisboa* (1992b), *Rusty Brown e a Fatura da Máfia* (1992a), *Rusty Brown e os violadores de Túmulos* (1994), *Rusty Brown e o Nariz de Toulouse Lautrec* (1995), confirmando-se, desta forma, que Rusty Brown é mais do que o simples pseudónimo de Miguel Barbosa, é o narrador das suas próprias aventuras detectivescas. É nesta linha de pensamento que julgamos oportuno considerar que Miguel Barbosa criou todo um universo literário ficcional, elaborando o autor fictício uma espécie de autoficção, onde expõe a sua vida, o seu modo de pensar e as suas aventuras, enquanto detetive privado. Contudo, é interessante salientar que Miguel Barbosa (2016) explica que Rusty Brown faz parte dele, partilhando

grande parte da sua maneira de pensar, o que justifica a visão crítica que Brown apresenta ao longo da narrativa, muito semelhante à do artista.

Em *Rusty Brown e o Nariz de Toulouse Lautrec* (1995), o detetive surge, como habitualmente acontece nas suas restantes narrativas policiais, como a personagem principal da ação, que também desempenha a função de narrador. Este narrador autodiegético tem vindo a atravessar múltiplas experiências e aventuras, que relata na primeira pessoa, apresentando uma certa consciência da realidade ficcional, dando o seu ponto de vista não só sobre si mesmo como também sobre o mundo que o rodeia. Ora, vejamos, então a seguinte passagem:

Parti sentindo que o dia a dia de um detetive não era fácil em Nova York! Havia bandidos que fingiam ser boas pessoas e anjinhos a darem-se ares de bandido. Confesso que pensei não contar este caso que não tem nada com os skinheads mas faço-o por uma questão de honestidades profissional! (Brown, 1995: pp. 141-142).

Ao longo da narrativa, o narrador posiciona-se de forma subjetiva face aos acontecimentos, demonstrando conhecer a totalidade dos eventos. Importa salientar que o narrador, em alguns momentos, parece dirigir-se explicitamente ao narratário, nomeadamente, quando tenta fazer a sua caracterização: “Também não procuro esconder os fracassos, nem me gabo deles, sou como sou e só espero que me aceitem” (Brown, 1995: p. 138), ou simplesmente quando descreve alguma situação mais caricata: “Escusado seria dizer que estávamos nus, melhor, eu vestido de fato macaco, já que tenho o corpo coberto de pelos” (Brown, 1995: p. 141) “Tive então uma ideia quase genial, (...) Chamem-lhe um palpite de profissional, o traquejo que já tenho nestes assuntos ou o ciar ao ouvido do meu anjo da guarda...” (Brown, 1995: p. 152). Esta entidade fictícia nem sempre é localizável textualmente, o que é característico, pois, tal como explica Reis e Lopes (2000): “o narratário é, com frequência, um sujeito não explicitamente mencionado” (p. 267). No entanto, em vários momentos da narrativa, o narrador parece esclarecer dúvidas, antecipando as interrogações que poderiam ser feitas pelo próprio narratário. Ora vejamos nos seguintes excertos: “O homem que entrou vinha com uma capa estilo panache, um cachecol de seda aberto ao pescoço e um chapéu que eu já vira igual num quadro célebre! Não me lembrava onde, nem de quem!” (Brown, 1995: p. 17); “E, se...Não! Brigitte não era mulher para me fazer esquecer tudo isso! (...). Sim, eu já tinha tido de tudo na vida!” (Brown, 1995: pp. 30-31).

Encontrando-se explicitamente na narrativa, o narrador marca a sua presença ao nível do enunciado narrativo e, como é nitidamente perceptível, a sua subjetividade projeta-se no enunciado, demonstrando ter o conhecimento integral da história, controlando os eventos que quer contar, estando ao seu alcance a possibilidade de omitir um acontecimento menos relevante para ação, chegando a apresentar ao narratário uma justificação para a sua não omissão: “confesso que pensei não contar este caso que não tem nada com os skinheads mas faço-o por uma questão de honestidade profissional!” (Brown, 1995: pp. 140-141). Ao recordar situações passadas, faz questão de as explicar para as justificar: “Isto não só porque o Cão Raivoso também os usava mas porque me lembrei que em Lisboa o Alfarroba passava o tempo todo a lamentar-se que os polícias portugueses ganhavam mal e o dinheiro não dava sequer para os palitos!” (Brown, 1995: pp. 45-46). Também descreve de forma pormenorizada determinados acontecimentos: “Tinham acabado de encontrar o corpo desfeito do minorca colado ao asfalto porque o autocarro da carreira noventa e oito lhe passara por cima” (Brown, 1995: p. 68). Podemos assim falar de uma focalização onisciente ativada por este narrador autodiegético, que conduz o leitor pelo caminho que ele realmente pretende que ele percorra ao seu lado.

### **3.2 Rusty Brown: o detetive**

Vamos deter-nos, agora, na personagem Rusty Brown que, segundo Miguel Barbosa (2008), numa entrevista dada ao jornal *Correio da Manhã*, surgiu de uma vontade sua em conceber um anti-herói americano e do seu gosto pelo humor, um humor que considera essencialmente crítico e de autoconhecimento. Segundo Reis e Lopes (2000), um anti-herói apresenta uma configuração psicológica, moral, social e económica habitualmente desprestigiada, tornando-se normalmente numa figura repleta de defeitos, limitações, angústias e frustrações. A figura do anti-herói aparece, segundo estes autores, despoja do carácter excecional do típico herói cultivado pelo Romantismo, afirmando-se maioritariamente pela negativa. Assim sendo, e no caso concreto do detetive Brown, confirmamos a visão do autor, quando este se refere à conceção de um anti-herói, visto estarmos perante uma personagem diferente do detetive estereotipado pelo romance policial tradicional. Deparamo-nos na narrativa com um detetive profissional que leva uma vida com dificuldades, muito semelhante ao anti-herói do policial negro, que Ezequiel (2010) diz ter sido fixado por Hammet e Chandler.

O detetive Rusty Brown é, segundo Coelho (2009), “uma pitoresca e clara analogia com o ingénuo/perspicaz Father (Priest) Brown, famosa personagem das histórias policíacas do inglês Gilbert Keith Chesterton nos anos 1910-1920” (p. 56). Nas antologias de narrativas

policiais deste autor, encontramos histórias do detetive Padre Brown, uma figura que representa a própria devoção cristã do seu autor, um padre católico desajeitado que “parece de início não ser mais do que uma antecipação do *profiler* contemporânea: um observador atento do comportamento humano, um analista de perfis psicológicos que identifica o criminoso a partir do seu agir e da vítima que preferiu” (Stilwell, 2010). Um analista do comportamento humano, que também consideramos encontrar nas narrativas de Rusty Brown, e que retoma temática sérias, como o racismo, a corrupção ou o tráfico de droga, ainda que abordadas de forma jocosa, levando o detetive a uma reflexão sobre o ser humano e sobre a sua relação com a sociedade. Consideramos que este detetive olha para o mundo de uma forma negativa, como se nunca nada estivesse bem, com uma certa melancolia, muito à imagem de Miguel Barbosa, que é “um artista atento ao mundo que o rodeia e ao tempo, que não para e flui como um rio” (Brandão, 1991, citado por Cantinho, 2009: p. 129). Essa personagem, com o seu espírito analítico, irá desempenhar o papel de detetive, recorrendo à sua capacidade de observação, apesar de demonstrar alguma fragilidade emotiva, nomeadamente quando fala da mãe ou quando se depara com determinadas situações de violência, acabando mesmo por ser ludibriado por um grupo de jovens que simula um possível caso de investigação – o que seria completamente impossível nas narrativas dos precursores do género. É a figura de um anti-herói que está aqui presente, representando a fragilidade do homem que deambula pelas ruas de uma sociedade em crise e indiferente ao outro, completamente automatizada.

O detetive vive de forma muito solitária, simples e sem grandes luxos, assumindo ele próprio ter “problemas de solidão”, vivendo “num quarto alugado ao mês” e dormindo com uma pistola “amiga”, que tem debaixo da sua almofada. Nesse espaço sente-se rodeado pelos criminosos que ajudou a meter na prisão, salientando que “cada crime depois de resolvido deixa-me sempre a sensação estranha de que era um pedaço de mim mesmo que morria” (Brown, 1995: p. 30). Depois, a personagem descreve-se como um ser que deixou de acreditar no amor, pelo facto de “sete lamentáveis experiências conjugais” (Brown, 1995: p. 31) o terem deixado na penúria, devendo pagar a cada uma das mulheres uma pensão de alimentos. A sua mãe resolve pôr fim à situação, matando as ex-mulheres do filho, em *Rusty Brown e os Violadores de Túmulo* (1994). Condenada, cumpre uma pena de prisão perpétua pelos crimes que cometera. O detetive tenta não lembrar os crimes, pois tem alguns problemas de consciência, relativamente aos atos cometidos pela sua mãe, mas, ao mesmo tempo, revela ser um homem honesto e justo, que cumpre com o seu dever, mesmo tratando-se da sua mãe:

(...) deixei-o ruminando a nossa triste família e pus-me a pensar nos problemas de consciências que me afligiam desde que soubera que a mãezinha estava na jogada da droga! (...) Tornei a explicar-lhe [ao inspetor Fox] tudo o que se passara e não poupei nada. Nem o congressista, os skinheads, a madame Bormann e até a mãezinha. O que fiz com um suspiro de dor (Brown, 1995: pp. 150-151).

O próprio detetive se autocaracteriza e procura, de alguma forma, justificar o facto de, muitas vezes, não ser compreendido e aceite pelos outros. Mostra a sua humildade, assumindo não ter qualquer complexo em ser a pessoa que é, sem grandes vaidades e com princípios:

Daí que eu seja muitas vezes mal compreendido e aceite pelos meus colegas e até pelos clientes porque não sou um detetive de sucesso. Não sou o mais rápido, o mais afortunado, o mais odiado, o mais bonito ou o mais eficiente, nem tenho recortes dos jornais ou diplomas contestando qualquer anormal aptidão visionária. Claro que procuro os meus triunfos e tenho tido alguns, mas não faço disso a razão única da vida e o dinheiro não é a mola real da minha existência. Também não procuro esconder os fracassos, nem me gabo deles, sou como sou e só espero que me aceitem” (Brown, 1995: pp. 137-138).

Ao contrário do que acontece com Sherlock Holmes e Dupin, Rusty Brown não tem nenhum “auxiliar de investigação” que o acompanha ao longo da investigação. Apenas tem uma secretária, uma personagem caricata, chamada Brigitte, “uma oxigenada francesa de Bronx” (Brown, 1995: p. 12), que, segundo o próprio detetive, era casamenteira e pretendia tornar-se na sua oitava mulher. Entre eles instala-se, no entanto, uma certa cumplicidade humorística, sempre que um suposto cliente entra no escritório, pois ambos tentam fingir serem os donos de uma agência de detetives com grande renome e com inúmeros casos para resolver: “era uma encenação combinada, que às vezes a levava a ir telefonar-me de uma cabine da rua” (Brown, 1995: p. 76). Confessa, ainda, ser um detetive com os seus próprios informadores, “porque detetive sem informadores não é nada, nem tem futuro!” (Brown, 1995: p. 90). Revela, também, ser detentor de conhecimentos artísticos, à semelhança de Miguel Barbosa, nomeadamente, sobre a pintura, e, mais precisamente, sobre os trabalhos artísticos de Henri de Toulouse-Lautrec, pintor francês de um mundo boémio.

Se na literatura policial tradicional, a investigação, com base num raciocínio logico-dedutivo, é realizada por um detetive com capacidades de génio, que não precisa de sair do escritório e de arriscar a vida para resolver o quebra-cabeça, o detetive do policial negro

apresenta-se como um investigador profissional que realiza a sua atividade *in loco*, correndo perigos e arriscando a sua própria vida, em busca da solução. Rusty Brown, à semelhança deste último, é um detetive profissional que trabalha para ganhar dinheiro na cidade de Nova Iorque, saindo do seu humilde escritório em busca do criminoso. Faz da investigação a sua profissão, tentando desvendar crimes, a pedido de pessoas que o procuram no local que lhe serve de escritório. O detetive investiga os casos à margem do trabalho empreendido pela polícia, demonstrando, no entanto, no final da narrativa, colaborar com o inspetor chefe-Fox, na tentativa de concluir o caso que desvendara com lógica e perspicácia e apresentara ao próprio inspetor. Ao longo de toda a narrativa, Brown arrisca a sua própria vida, ao envolver-se quer com as vítimas que o procuram minutos antes de morrerem, quer com os próprios suspeitos dos crimes. Tudo pode acontecer a esta personagem: a sua presença no local do crime pode potenciar um risco para a sua própria vida ou torná-lo num possível suspeito do crime; o seu próprio rapto do escritório para um local onde é ameaçado pelos membros do grupo skinhead e interrogado como suspeito da morte do chefe do grupo; a tentativa de homicídio de que é alvo. O próprio inspetor Angry Dog acaba por o acusar de ter cometido certos crimes, ameaçando prendê-lo. Em suma, e à semelhança do que acontece no romance policial negro, “tudo é possível, e o detetive arrisca a sua saúde e até a própria vida” (Todorov, 1979, p. 62), o que nos leva a associar o nosso detetive Rusty Brown ao detetive do policial negro norte-americano, ainda que com algumas peculiaridades. Tal como nos romances de Hammett e de Chandler, o detetive “é espancado, ferido, arrisca a vida sem cessar, em resumo, é integrado no universo dos outros personagens, em lugar de ser um observador independente, como o leitor” (Todorov, 1979: p. 66).

Apesar do cenário de criminalidade e corrupção que o rodeia, esta personagem aparece como uma pessoa incorruptível, revelando, uma certa falta de convicção face ao sistema judicial americano: “Decidi que ia acompanhar o julgamento do Angry Dog como toda a atenção para ver se ainda havia justiça na América ou tinha de mudar de ares e ir a banhos na Papuásia!...” (Brown, 1995: p. 163). Aos olhos de uma das personagens da narrativa, é visto como um “detetive e uma pessoa que se preocupa com os outros” (Brown, 1995: p. 73), evidenciando, em alguns momentos, ele próprio, uma preocupação com a mãe, uma certa compaixão pela “juventude que não encontrava saída, nem acreditava já nada mas era generosa, frágil e crédula!” (Brown, 1995, p.105), pela família de emigrantes que tinha sido escoraçada da sua residência por um grupo de skinheads e pela família do indivíduo que fora contratado para o matar: “Mas o pensar que ia ficar mais uma viúva entevada e duas crianças menores esfomeadas entristeceu-me, apesar de tudo” (Brown, 1995: p. 99).

Contudo, a personagem não deixa, em momento algum, de agir e reagir com um certo humor, mostrando ainda acreditar na natureza humana, apesar de não a encontrar entre os indivíduos que cometem os atos reprováveis a que vai assistindo, mas vê esperançadamente que a atuação da justiça pode ser o reforço da sua fé na humanidade.

Posto isto, podemos concluir que estamos perante um detetive semelhante aos detetives do *hard-boiled*, principalmente no que concerne aos riscos que corre ao longo da investigação, passando, desta forma, a integrar o universo dos mortais, o que contribui para uma maior verosimilhança da narrativa. Depois, a presença do amor, ainda que frustrado, na narrativa, leva a que a presença feminina se torne uma constante, fazendo alusão: às suas tristes experiências conjugais e às aventuras passadas em companhia de velhas amigas gémeas, Bloody Mary e White Lady; à secretária que anseia tornar-se na oitava mulher do detetive; às mulheres fatais, Madame Bormann e Valladon, que o seduzem e se deitam na sua cama, protagonizando um amor bestial, típico, segundo Todorov (1979), do romance negro. Verificamos, no entanto, que estes envolvimento amorosos não prejudicam em nada o desempenho da missão do detetive, pelo contrário, as duas mulheres com quem se envolve acabam por revelar informações importantes sobre a investigação.

Existe, contudo, uma exceção, relativamente ao carácter da personagem, pois o detetive Brown não compartilha da fama que ostentam os detetives do romance policial negro, que, segundo Silva (2009, são personagens rudes e violentas. Brown aparece como um ser sensível e um romântico sofredor. Não se deixa, em momento algum, corromper pelo dinheiro, mesmo sendo aliciado por uma figura feminina, a Madame Bormann, que lhe diz: “- Não importa! Podíamos entrar no negócio dos quadros antecipando-nos ao novo führer e roubando os desenhos” (Brown, 1995: p. 121), ou estando rodeado de personagens corruptas. É um profissional cuja ética é irrepreensível, contrastando com a imoralidade grotesca de diversos representantes da sociedade, desde o simples cidadão até ao político e ao próprio representante da ordem. A sua performance consiste na investigação dos crimes e na descoberta do criminoso, para que este seja punido pelas entidades competentes. Em suma, e retomando as palavras de Miguel Barbosa (2016), acerca do seu detetive: “Rusty Brown é uma figura íntegra que faz parte de mim” (Barbosa, 2016, junho, 11 - Anexo).

### 3.3 A configuração da ação: do crime à resolução do enigma

Antes de entrarmos em alguma particularidade da ação da narrativa em análise, importa recordar que o nosso entendimento se baseia nas considerações de Reis e Lopes (2000), quando estes nos dizem que a ação deve ser encarada como um processo de desenvolvimento de eventos singulares que podem levar ou não a um desenlace. Os mesmos autores salientam que, no romance, o narrador, a entidade fictícia criada pelo autor, narra uma ação principal relativamente extensa, que se pode complicar com várias ramificações secundárias. A ação decorre num espaço que se aproxima do real, sendo caracterizado por pormenores que contribuem para uma representação socioeconómica, não só das personagens como também do tempo histórico em que estas vivem. Todorov diz ainda (1979), existir “uma ligação indestrutível entre os diferentes constituintes da narrativa: os personagens e a acção. Não existe personagens fora da acção, nem existe acção independentemente do personagem” (p. 81).

É sobre este contexto, sobre a relação entre a ação e as personagens, que nos debruçamos agora, tentando compreender a sua configuração, mesmo sabendo de antemão tratar-se do desvendar de um enigma por parte de um detetive privado, isto é, de um homicídio cometido por um criminoso anónimo. Em suma, existem dois percursos que são traçados em simultâneo na narrativa: o do criminoso e o do detetive, dando-se primazia, neste caso, à prospeção, em detrimento da retrospeção característica do romance policial tradicional, tal como explica Todorov (1979).

Assim, e tal como acontece no romance policial negro, em que a história do crime e a história de investigação se fundem numa só, fazendo com que a narrativa coincida com a ação do crime, na narrativa *Rusty Brown* e *o Nariz de Toulouse Lautrec* (1995), os eventos apresentados coincidem com a ação do crime. Tal como vimos, o narrador autodiegético narra os eventos, começando por apresentar uma situação inicial estável, que é, no entanto, de imediato perturbada pelo primeiro acontecimento: um homicídio. O livro conta, assim, a história do detetive Brown, que se encontra no seu escritório, despreocupado e entregue aos seus usuais passatempos - “coçar os dedos dos pés e olhar para as moscas que esvoaçavam” (Brown, 1995: p. 9), quando um cliente, Zipper, entra para solicitar os seus serviços, acabando, instantes depois, por morrer no seu escritório, alvejado do exterior do edifício. O primeiro crime é cometido nesse preciso momento, despoletando, assim, um estado de desequilíbrio na ação que, à boa maneira do policial, será restabelecido pelo detetive, quando este descobre o autor do crime e faz com que este seja punido. Contudo, Zipper não é a única vítima, pelo que, ao longo da narrativa, vários



homicídios são cometidos, nomeadamente, de La Rousse, Jane Avril e Grelha de Esgoto, personagens pertencentes ao clube de Toulouse Lautrec, e que Brown também investiga, encontrando também o criminoso, apesar dos perigos que vai correndo. Desta forma, o interesse do leitor “é sustentado pela expectativa do que vai acontecer” (Todorov, 1979: p. 62), pois este não sabe se o detetive chegará vivo ao final da história. Com efeito, nesta narrativa, o protagonista não goza da habitual imunidade do detetive do romance policial tradicional. Podemos, então, afirmar que o objetivo da narrativa é criar situações de suspense, que alimentem a curiosidade do leitor, envolvendo o detetive em diversas situações angustiantes.

Os homicídios não são os únicos crimes patentes na obra, pois nela também está presente o narcotráfico e o roubo de telas valiosas. O facto é que existe uma ligação entre todos os crimes que o detetive investiga. Este descobre que o führer, o chefe do grupo *Skinhead*, quer entrar no negócio da droga e que o inspetor português Alfarroba, que assassina La Rousse, Grelha de Esgoto e Jane Avril, se envolve com Aristide Bruant e o congressista do roubo de obras de arte e do tráfico de droga. Todos acabam por ser presos, enquanto o corrupto inspetor Angry Dog, que é subjugado pelo poder do dinheiro, é acusado de cumplicidade e fica a aguarda pelo seu julgamento em liberdade. Contudo este é despromovido, sendo esta despromoção entendida como um castigo. Em suma, crimes, cadáveres e atos violentos pautam a narrativa policial de Rusty Brown, muito à semelhança do romance negro, e o crime é o elo de ligação entre o leitor e a própria narrativa. O desenlace corresponde ao momento em que todo o enigma é desvendado pelo detetive, quando descobre os assassinos, as razões dos violentos crimes por eles cometidos e os explica de forma racional e inteligente. Para Sampaio (1994), “É o momento de apoteose das faculdades intelectuais de um detetive (...), da apoteose da racionalidade e da confiança na inteligência. E é também o momento em que a sociedade recupera a ordem e a harmonia depois da crise (...) que abalou a sua coesão e estabilidade” (p. 263), o que é típico das narrativas policiais. A ação culmina, é claro, com a captura de todos culpados.

Toda a ação decorre num ambiente urbano, um cenário típico do romance policial, por ser um lugar inquietante e propício à criminalidade e à desordem, tal como tivemos a oportunidade de ver. Mergulhamos numa paisagem citadina americana, percorrendo o leitor as ruas de Nova Iorque com o narrador, que as vai descrevendo como perigosas e repletas de “mais obscenidades cuneiformes do que aquelas que Champalion alguma vez decifrou” (Brown, 1995: p. 55). No entanto, não deixam de ser agradáveis deambulações:

“Voltei para casa a pé! Nova Iorque é uma cidade em que agrada passear, mesmo sendo perigosa. (Brown, 1995: p. 132).

Os crimes ocorrem em lugares públicos, à exceção do primeiro homicídio, que sucede no próprio escritório do detetive. Os crimes seguintes, os homicídios de La Rousse e de Jane Avril, ocorrem no salão do Toulouse Lautrec, “o Toulouse Lautrec Clube de fãs do mestre ficava num 10º andar na 7ª avenida junto a Times Square” (Brown, 1995: p. 23), que o narrador compara a “uma enorme garrafa de absinto” que ostenta “um ambiente de cabaré 1900” (Brown, 1995: p. 23). Grelha de Esgoto também é assassinada “numa boite cheia de néons e fotografias de mulheres nuas de todas as cores e em todas as posições eróticas possíveis” (Brown, 1995: p. 80), na 4.ª avenida. O detetive move-se, então, por inúmeros espaços públicos, que são retratados por forma a mostrar a criminalidade existente na cidade, pois, e para além dos homicídios das personagens, que se fazem passar por figuras dos quadros de Toulouse Lautrec, existe uma alusão direta a atos de vandalismo com pressupostos racistas, por exemplo, contra uma família mexicana, “- E os malditos carecas, há dias, quebram-me os vidros da janela! Não vejo porquê! Só se é pela cor da pele?...” (Brown, 1995: p. 115), e uma família turca, “Mas afinal chego já tarde! A caça estava no fim! (...) A família turca tinha sido escoraçada, os vidros da casa partidos e as portas arrombadas” (Brown, 1995: p. 134). Deparamo-nos, assim, com passos da narrativa que se erguem como testemunhos da realidade de insegurança, violência, vícios e corrupção da sociedade contemporânea, tal como acontece no romance policial negro: “ao contrário do dedutivo, os praticantes deste subgénero têm profundas preocupações sociais e até políticas; não se trata de um jogo de salão para entretenimento de mentes ociosas, mas de autores que pretendem interferir com a realidade” (Ezequiel, 2010: p. 25).

### **3.4 Criminosos, vítimas e detetive**

Reis e Lopes (2000) recordam que as personagens são os intérpretes qualificados da ação, encontrando-se, normalmente, no romance, em quantidade e complexidade mais elevada do que em outros géneros narrativos. Também no romance policial em análise, as personagens são numerosas, distribuindo-se em três grupos: as que pertencem ao grupo nazista, as que fazem parte do Clube de Toulouse Lautrec e as restantes personagens, nomeadamente, o detetive e a secretária, de quem já tivemos a oportunidade de falar, e as vítimas e os criminosos. Silva (1983), em *Teoria da Literatura*, afirma que “O protagonista (...) é o núcleo ou o ponto cardeal por onde passam os vectores que configuram funcionalmente as outras personagens” (p. 699), o que acontece claramente na narrativa de *Rusty Brown e o Narriz de Toulouse Lautrec* (1995). Com efeito, é

importante recordarmos que o protagonista é um detetive, uma personagem que vamos conhecendo à medida que se ela se vai envolvendo nos diversos acontecimentos e que se vai relacionando com as restantes personagens, todas elas mergulhadas numa trama de mistério.

Podemos, ainda, confirmar que a regra número um que Todorov (1979) assinala, a de que o policial “deve ter pelo menos um detetive e um culpado, e pelo menos uma vítima (um cadáver)” (p. 64), é respeitada. No policial em estudo, encontramos mais do que um criminoso e mais de que uma vítima. Pois, e tal como vimos, de entre os culpados dos homicídios, encontramos o Alfarroba, um inspetor português que, no entanto, já não se encontra ligado à instituição policial “(...) porque matou um suspeito à pancada. Parece que este era filho de um deputado do Governo (...). E também (...) se meteu em negócios de droga, tendo de fugir para não ser preso” (Brown, 1995: pp. 145-146). Assim sendo, esta personagem cumpre outros princípios elencados por Todorov (1979), quer pelo facto de não ser um criminoso profissional, quer pelo facto de matar por razões pessoais, pois a primeira vítima, La Rousse, é a sua mulher, que, no passado, o traíra e fugira, refugiando-se em casa dos pais, nos Açores, antes de emigrar para os Estados-Unidos. Os restantes homicídios, de Grelha de Esgoto e Jane Avril, devem-se à generalização “na sua loucura o ódio a todas as mulheres” (Brown, 1995: p. 146). Neste contexto, encontramos o típico criminoso do romance policial tradicional, em que “o culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive; deve matar por razões pessoais (...)” (Todorov, 1979: p. 64) e deve, também, gozar de um certo valor social. No entanto, existem outros criminosos, que podemos considerar profissionais e que foram contratados para matar. Sabemos que Zipper, uma das personagens do grupo de *skinheads*, foi morto, aparentemente, por um criminoso profissional, a pedido do Führer. Da mesma forma, existe uma tentativa de homicídio do detetive, por um assassino pertencente ao Sindicato do Crime, também encomendado pelo Führer. Neste caso, encontramos, de facto, o perfil do típico criminoso do *hard-boiled* americano, em que este “é, quase obrigatoriamente, um profissional, não mata por razões pessoais (o criminoso a soldo)” (Todorov, 1979: p. 64).

Relativamente às vítimas de homicídio, verificamos que estas são numerosas, destacando-se uma vítima masculina e três vítimas femininas. Segundo Auden (2012), “se houver mais do que um homicídio, as vítimas subsequentes devem ser mais inocentes do que a vítima inicial” (p. 50). Com efeito, e considerando as vítimas femininas, a primeira de entre elas, La Rousse, traíra, no passado, o inspetor Alfarroba, que, por se sentir ultrajado, primeiro pelo facto de ter sido traído e depois por não tolerar o olhar vexatório dos outros, comete

o homicídio. Grelha do Esgoto morre também pelas mãos deste mesmo homem, porque se torna confidente de La Rousse e Jane Avril. O detetive conclui que “acabaria com todo o grupo feminino do Toulouse Lautrec se não tivesse sido apanhado. Para ele, as mulheres eram todas iguais: umas prostitutas que tinham ofendido de morte o seu ego machista!...” (Brown, 1995: pp. 146-147). Uma outra morte feminina acontece, a de da madre Echtasy, no entanto, esta é acidentalmente provocada por uma cascavela, que estava destinada ao Detetive. Zipper, a vítima masculina, foi morto a pedido do Führer, o representante dos skinheads pelo facto de se sentir ameaçado e julgar que Zipper queria apoderar-se do seu lugar e “andava a dizer que era o novo Führer” (Brown, 1995: p.161). Motivo aparentemente fútil, mas suficientemente forte para a personagem encomendar o crime. Consideramos, então, que o autor segue a técnica *hard-boiled*, ao empilhar violência sobre violência, crime sobre crime. Em suma, quaisquer que sejam as personagens, o detetive, os suspeitos, os culpados, e demais envolvidas, elas transformam-se, ao longo da narrativa, em potenciais vítimas, arriscando a vida em momentos de grande violência.

Entre as vítimas e os criminosos, encontramos os suspeitos. O próprio detetive passa a ser o suspeito número um, no caso do homicídio de Zipper. Os principais suspeitos das mortes das mulheres pertencentes ao grupo de Toulouse Lautrec são os *skinheads*, nomeadamente, o minorca, que acaba, no entanto, por morrer atropelado por um autocarro, afastando-se assim, de alguma forma, a possibilidade de ele ser o verdadeiro suspeito, visto que, depois da sua morte, um novo crime é cometido. O verdadeiro criminoso destes crimes, o Alfarroba, é encoberto até ao fim, convivendo de perto com o detetive e as vítimas. As suspeitas vão sendo claramente dissimuladas, revelando, por exemplo, um inspetor Alfarroba eficaz na descoberta de um dos corpos: “O Alfarroba com o faro de cão de caça foi o primeiro a dar com a vítima” (Brown, 1995: p. 59). Também encontramos um criminoso humano, ao entristecer-se perante o cenário de morte de Grelha do Esgoto: “Mas, pela primeira vez, vejo uma lágrima no olho direito do Alfarroba, uma besta que pegava touros à unha” (Brown, 1995: p.85). Consideramos ser esta a forma como o escritor consegue ocultar até ao fim o orgulho machista e diabólico do verdadeiro criminoso, conseguindo surpreender o leitor quando, finalmente, revela a sua identidade.

Concluindo, temos vítimas, um investigador, suspeitos, culpados e um enigma por resolver, o que nos permite considerar que Rusty Brown utilizou personagens-tipo e concebeu todo um ambiente propício à investigação do detetive para elucidar o crime, não se afastando da narrativa policial padrão. Consideramos, contudo, que o romance de Rusty Brown se aproxima de alguma forma do romance negro americano, pela forma como envolve o

detetive privado num mundo de autêntica loucura humana, perpetuado pela extrema violência numa sociedade capitalista onde o progresso faz de cada ser humano uma potencial vítima. Contratado para desvendar determinados crimes, o detetive envolve-se num desafio constante para sobreviver. As suas relações com o ser feminino são vividas como autênticos momentos desprovidos de sentimentos genuínos, num exagero apoteótico de falsas relações humanas. Em suma, encontramos na narrativa de Rusty Brown dois elementos que o romance policial tradicional não apresentava: o sexo e a violência.

### **3.5 O humor e a tragicidade**

“Tudo aquilo dava vontade de rir se não fosse trágico e perigoso” (Brown, 1995: p. 38), afirma o narrador, quando se vê confrontado com o ódio que avassala os jovens *skinheads*. Com efeito, os assuntos sérios e as situações humorísticas, sejam elas provocadas por uma determinada situação ou por um tipo de linguagem, coexistem ao longo de toda a narrativa, originando, muitas vezes, situações de grande comicidade que suscitam o riso e, consequentemente, uma certa simpatia do leitor. O humor está de facto presente ao longo de toda a narrativa, como um meio para amenizar o carácter trágico dos acontecimentos, nomeadamente, através do cómico e da ironia. Recordemos que Coelho (2009) afirma que toda a série policial do nosso *ghost-writer* “resulta numa grande ‘festa’ de acontecimentos trágicos, cuja tragicidade é anulada pelo humor ou pelo *non-sense*, através dos quais ela é filtrada” (pp. 56-57).

Investigar a forma como o autor constrói o humor, em *Rusty Brown e o Nariz de Toulouse Lautrec*, é nosso propósito, visto que os momentos de mistério e de suspense, projetados nos percursos do criminoso e do detetive, são muitas vezes entrecruzados com situações cómicas, protagonizadas pelas mais diversas personagens e pautadas por um grande humor, ou seja, e seguindo a conceção apresentada por Maliska e Souza (2012), somos levados a encarar o humor como uma boa “disposição de espírito, e a capacidade de encarar os factos de um modo leve e engraçado” (p. 2). Falemos, então, de humorismo que, segundo Moniz e Paz (1997), “designa hoje uma tendência estético-literária para, através da ironia, sarcasmo e cómico, provocar no leitor/espectador a superação dos efeitos dolorosos da existência” (p. 110).

Na obra em estudo, o cómico nasce de experiências humanas reveladas na narrativa pelo autor, nomeadamente, dos aspetos mais simples da vida, como uma simples conversa ou a maneira de ser e de agir das personagens. Com efeito, tal como sugere Bergson (1991),

não existe comicidade fora do que é propriamente humano, pelo que o riso é decorrente de uma atitude ou expressão do homem, sempre acompanhado por uma insensibilidade deste, decorrente de um estado anestésico do coração: “Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s’adresse à l’intelligence pure” (p. 4). Desta forma, o cómico é entendido como o resultado de um ato puramente humano, associado à inteligência, mas que, para fazer rir, não pode comover o leitor. Bergson (1991) esclarece, ainda, que “le rire a une signification et une portée sociales, que le comique exprime avant tout une certaine inadaptation particulière de la personne à la société” (p. 101). É esta inadaptação que será risível, funcionando o riso como troça social, como recurso ao alcance da sociedade para se vingar das liberdades que esta mesma nos tem proporcionado (Bergson, 1991). Também Moniz e Paz (1997) referem que o cómico não pretende apenas o divertimento, constituindo-se num “meio pedagógico de interpelação moral, como o adágio latino (...) tão bem o expressa: ‘Ridendo castigat mores’ (é com o riso que se corrigem os costumes)” (p. 46).

Consideramos que o estilo do nosso escritor se define particularmente pela forma como é feita a narração das ações e a descrição das personagens, que se encontram repletas de detalhes que contribuem para um retrato caricatural das personagens, o grotesco das situações e, conseqüentemente, o riso.

Vejamos, por exemplo, a caricatura da figura do policial, através do inspetor Angry Dog, pois ele é um exemplo de um retrato assente no exagero cómico, que tem traços distintivos da personagem americana. Ele aparece frequentemente “de mão abertas atrás das amplas mamas de Brigitte que ele dizia serem de silicone! E que, como de costume, desejava tirar a limpo” (Brown, 1995: p. 21). O próprio facto de surgir palitando os dentes é também propício a suscitar o riso. Mas ele é principalmente apresentado como um português que usa a malandrice, pondo-se “numa campa ao lado de uma viúva jeitosa e começar a lamentar-se de solidão e saudade com suspiros e lágrimas que comoviam as próprias lajes, o que dava sempre bons resultados sexuais!” (Brown, 1995: p. 46). Retrato caricatural que, pelo exagero, ridiculariza os representantes da lei, e tem um efeito cómico. Bergson (1991) define a caricatura como uma arte que exagera, mas, para que este exagero pareça cómico, deve tornar visível aspetos particulares da personagem. Assim sendo, o autor torna-se num caricaturista literário, desenhando uma personagem pelo exagero dos seus pontos mais vulneráveis, sejam eles defeitos físicos ou morais (Moniz & Paz, 1997).

Quanto ao detetive, este também aparece, logo na abertura do primeiro capítulo, dedicado a empreendimentos fastidiosos, que em nada favorecem a sua imagem de detetive: “çoçar

os dedos dos pés e olhar para as moscas que esvoaçavam” (Brown, 1995: p. 9). Mais tarde, e no decorrer das suas aventuras, é encontrado “pendurado num gancho de ferro estilo troféu de espadarte” (p. 39), acabando por “sair vivo, ainda que muito chamuscado, nos braços robustos de um bombeiro de Bronx, de amplos bigodes!...” (Brown, 1995: p. 41). Outras situações cómicas, em que o detetive se encontra envolvido, provocam igualmente o riso, nomeadamente, quando este se encontra perante a presença de um possível cliente, e finge estar muito ocupado, numa encenação combinada com a sua secretária, para parecer ser aquilo que não é, tornando ainda mais risível as situações protagonizadas por ambas as personagens. A sua secretária também está envolvida em algumas cenas caricatas, nomeadamente, quando se recolhe nos sanitários para, supostamente, ler o livro de S. Mateus, que, no seu interior, contém droga; quando ela é observada pelo limpa-vidros que, dependurado do lado de fora do escritório, protagoniza acrobacias do 19º andar para poder ver as suas pernas; e quando escreve numa velha máquina de escrever sem papel, que há muito queria substituir por um “computador em segunda mão que vira numa casa de prego da 3.ª avenida” (Brown, 1995: p. 16). Em suma, as diversas circunstâncias que envolvem estas personagens em situações cómicas provocam o riso, ridicularizam-nas e amenizam o carácter trágico que caracteriza a habitual narrativa policial.

Podemos ainda salientar, por um lado, a atuação do grupo do Clube Toulouse Lautrec, que, num cenário de cabaré de 1900, representa as personagens dos quadros do pintor: “- Somos uma dezena de apaixonados pela pintura do mestre e um dos nossos passatempos é participarmos (...) nas posições estáticas das personagens dos quadros.” (Brown, 1995: p. 19). Encontramos, neste caso, o exagero, no facto de o clube selecionar para o grupo pessoas com profissões idênticas às que representam nas telas e de se exibirem em representações semelhantes às das cenas dos quadros do próprio pintor Toulouse-Lautrec. Por outro, encontramos as cenas recriadas pelos elementos do grupo nazi, “- malvados skinheads, racistas e estúpidos que incarnam as personagens dos seus malditos ídolos” (Brown, 1995: pp.18-19), de tal forma que caem no exagero de quererem ser física e psicologicamente semelhantes. Contudo, chegam ao ridículo de nem saberem quantas pontas tem a estrela de David: “Ninguém sabia ao certo! Borman, o réptil, diziam que eram seis, Eichman, o Átila, que devia conhecer melhor a cruz de David dizia serem cinco e até havia quem afiançasse que eram só três!” (Brown, 1995: p. 41)

Consideramos que todas estas cenas são de um exagero inquestionável, aparecendo então este meio como o principal recurso cómico, sendo também usado na descrição dos

espaços, “Entrámos (...) numa sala meio às escuras cheia de bandeiras e cruzeiras gamadas, além de um sem-fim de retratos de Hitler em pé, de cócoras, no carro, a beijar criancinhas ou afagando o gordo Göering” (Brown, 1995: p. 37), e na caracterização das personagens. Com efeito, em todas as situações recriadas encontramos personagens que se disfarçam de forma exagerada, contribuindo, desta forma, também, para o cómico de carácter: “tinha o peito cheio de condecorações por cima de uma farda das S. S. e pensei que devia ter comprado aquilo tudo num saldo ou no mercado das pulgas” (Brown, 1995: p. 38). Tal como sugere Bergson (1991), “un homme qui se déguise est comique. Un homme qu’on croirait déguisé est plus comique encore” (p.32). Assim, o autor acaba por fazer troça das pessoas e das situações por elas vivenciadas.

Posto isto, consideramos que o humor presente na narrativa se corporiza tanto sob a forma de cómico de carácter, como de cómico de situação e de linguagem, sendo o exagero a forma de agudizar esse cómico. O cómico infiltra-se, assim, numa feição, numa atitude, num gesto, numa situação, numa ação ou numa simples palavra (Bergson, 1991). Com efeito, algumas das personagens também possuem algumas particularidades, ao nível da linguagem, que vão também traduzindo pormenores do seu carácter. Vejamos, então, o caso do “inspetor mais bruto e carniceiro da polícia de Nova York” (Brown, 1995: p. 16), Angry Dog, cujo registo de linguagem contribui para essa caracterização: possui um registo familiar, recorrendo com frequência a expressões e vocabulário grosseiros, marcados por uma carga pejorativa, característica do calão, tal como podemos observar nas seguintes passagens: “- Merda! Vai gozar com a tua mãe! Esse gajo já morreu há uma eternidade...” (...) -Espero que não me faças perder tempo - Ameaçou o Cão Raivoso – ou meto-te na grelha.” (...) - Foi pena o carro não te rebentar nas trombas!” (Brown, 1995: pp.21, 79 e 102).

Às provocações de Angry Dog, e de outras personagens com quem se vai relacionando, o detetive Brown responde sempre de forma muito irónica, perpassando subtilmente no seu discurso um tom de gozo e de crítica. Com efeito, a ironia, enquanto efeito oratório, aparece como um outro recurso estratégico utilizado pelo autor para incitar ao riso. Segundo Bergson (1991), a ironia é um recurso com um grande potencial cómico. Contudo, e segundo Maliska e Souza (2012), a ironia apresenta-se como “um recurso que detém uma vasta liberdade subjetiva, pois, quando se manifesta, é necessário o uso de diversos procedimentos intelectuais para compreendê-la, já que está fundamentada entre o dito e o não-dito, o declarado e o não-declarado” (p. 7). A ironia acontece no processo comunicativo, exigindo, desta forma, uma interação entre duas entidades: autor e leitor.



Assim sendo, e tal como especificam estes autores “a ironia surge ‘na’ e ‘pela’ linguagem, deve ser atribuída a determinado texto ou enunciação e está apenas potencialmente associada a um fato” (Maliska e Souza, 2012: p. 8). Julgamos, pois, importante destacar que o discurso irónico do detetive perspectiva-se como uma arma crítica, utilizada pelo “autor real” para apontar o lado mais negativo das relações humanas e levar o leitor a uma reflexão sobre a sociedade. Esse seu discurso irónico mescla-se, ainda, com reflexões sérias sobre problemas que afetam a sociedade, como a indiferença, a mecanização, a solidão, a droga, entre outros problemas que tivemos a oportunidade de focar anteriormente. Surgem, ainda, momentos de um autêntico *non-sense*, resultantes de situações comunicacionais entre o detetive e a mãe, que contribuem para a comicidade da narrativa. O tom sarcástico com que o detetive lhe responde, os assuntos banais que partilham e o momento em que as conversas ocorrem são elementos propensos a provocar o riso:

Sim, mãezinha! Eu estou bem. O colesterol? Baixou. Não, mãe, não como ovos, só as claras, eu sei. Está muito frio na cela? E aqui? Não! Não estou só! Cuidado com as doenças venéreas! Não se preocupe, não é uma mulher da rua, não! É um homem. O quê? Não! Não! Nunca! Isso não, que ideia! (Rusty Brown, 1995: p.97)

Em suma, e tal como explicam Moniz e Paz (1997), através da ironia, conseguida através de eufemismos, hipérboles e sarcasmos, “graceja-se, troça-se, zomba-se, escarnece-se de pessoas e situações” (p. 121), o que o autor consegue claramente em diversas passagens do texto. Vejamos os seguintes exemplos: “- Lindo! Mais uma para o forno crematório! / - Com batatinhas novas – Pedi – E pouco alourado...” (Rusty Brown, 1995: p.35) e “Mas cada arrote fazia-lhe cair o molho dos olhos. Achei que não valia a pena pedir-lhe socorro porque só lhe ia estragar a já difícil digestão” (...) (Rusty Brown, 1995: p.37)

Finalmente, e não menos importante, devemos salientar que os nomes escolhidos para as personagens também contribuem para o cómico, acabando por revelar características das personagens, nomeadamente, no caso do inspetor Angry Dog, ou Cão Raivoso, uma personagem que manifesta possuir um carácter feroz, enraivecendo com facilidade; Mr. Zipper (fecho éclair), que morre de rompante, não acabando o seu discurso por lhe terem “fechado a boca” para sempre; Minorca, um oriental ariano de olhos azuis, pequeno e com ar insignificante. Há nomes que são comuns, como o da secretária, que se chama Brigitte, e outros que são mais humorísticos, como os dos inspetores (Angry Dog e Alfarroba) e os das amigas do detetive (Bloody Mary e White Lady). Outros nomes são utilizados porque

representam as personagens que idolatram, tal como no caso dos membros do grupo nazista, que se chamam Führer, Himler e Goëring, e no caso do Clube Toulouse Lautrec, que têm por nomes La Goulue, Aristid Bruant, Jane Avril, porque encarnam os seus ídolos, adotando não só o nome como também aspetos físicos e psicológicos, o que contribui para o carácter cómico da narrativa policial. Outras personagens são apenas designadas pelo cargo que desempenha, nomeadamente, o médico legista e o congressista, ou pela relação de afinidade que estabelecem com o detetive, como é o caso da Mãezinha de Rusty Brown.

Assim, e retomando aqui a visão de Coelho (2009), importa lembrar que o autor denuncia, “através do riso, as hipocrisias, falsidades, vaidades tolas, ambições estreitas... que no fundo, alimentam as relações humanas, num mundo desumanizado, governado pela máquina e pelo lucro” (p. 57), levando, desta forma, o leitor a questionar criticamente a sociedade. Na narrativa em análise, são criticados aspetos negativos da sociedade, nomeadamente, os vícios, os costumes e os valores, temas complexos que Brown aborda através de um humor repleto de ironia, exagero e sátira. Estes são recursos que o autor utiliza para demonstrar o verdadeiro interior do indivíduo, desvendando o que se encontra por detrás de cada elemento que pertence a um todo, ou seja, a uma sociedade que ele considera vítima do progresso. Desta forma, encaminha o leitor para uma atividade intelectual de descodificação, que o prende gradualmente à personagem e, conseqüentemente, ao texto. O próprio Miguel Barbosa afirma que o humor é, para ele, uma arma, mas uma arma boa, que possibilita uma aproximação ao indivíduo, pois é uma forma de comunicação completa. Fala mais especificamente no humor inglês, onde tudo é dito com naturalidade e sobriedade, características que ele assume integrar na sua literatura policial. Em suma, este nosso *ghost-writer*, e retomando as conclusões de Maliska e Souza (2012), a respeito do humor e dos humoristas, à imagem de muitos outros criadores de humor, trabalha como tradutor das “nossas certezas e decepções diante das nefastas e normalmente impunes atitudes presenciadas, ao lado de nossa impotência para resolver os problemas” (p. 4). As suas denúncias continuam atualmente a fazer sentido, tornando-se, as suas narrativas policiais, num testemunho do passado e numa imagem do presente, denúncias intemporais que confirmam o espírito humanista e interventivo do autor (Coelho 2009).

### **3.6 A teatralidade da narrativa policial**

Segundo Moniz e Paz (1997), o termo teatralidade reenvia para o “conjunto de qualidades que um texto literário (...) possui, e que são suscetíveis de o converterem em representação, com o jogo que é inerente a este tipo de espetáculo: luzes e som, cenários,

guarda-roupa, maquilhagem, gesto e voz, movimento e linguagem” (p. 208). É nesta linha de ideais que julgamos que o “autor real”, no ímpeto da sua paixão pelas artes, se apresenta neste romance policial como o autêntico artista versátil que é, preenchendo as suas páginas com palavras, cores, movimento e cheiros, edificando autênticos cenários, que o leitor imagina graças às descrições, tal como se estivesse numa plateia, à espera de ver as personagens desfilarem num palco repleto de elementos, capazes despertarem os seus sentidos sensoriais.

“Toda a minha obra é marcada por grande teatralidade”, afirma Miguel Barbosa (2016). Também Coelho (2009) salienta, a respeito do autor, que “a teatralidade é uma das forças que sentimos energizar as suas criações” (p. 57), estando as suas tramas policiais também elas pautadas por essa particularidade. Com efeito, na sua literatura policial, a teatralidade é uma característica de que ele não se consegue dissociar. Recordemos que em 1991, numa entrevista ao *Jornal de Letras*, o próprio autor fizera essa ressalva, confirmando que: “nunca deixarei de ser um dramaturgo, no sentido de que a tragédia, o humor, a sátira, a acção e o espaço sincopado e sintético teatral marcarão sempre tudo o que eu faço” (Coelho, 2009: p.57). A respeito da teatralidade, Coelho (2009) esclarece que esta é “dos factores determinantes da atracção que essa série exerceu (exerce) sobre o grande público” (p. 57) do romance policial de Miguel Barbosa. Fala também de “um humor burlesco e o atropelo de acontecimentos, tipo Commedia Dell’Arte” (p. 56), uma analogia que faz todo o sentido, visto que a narrativa parece impregnar-se da comédia italiana, nomeadamente no que concerne à improvisação cénica por um grupo de atores que utilizavam máscaras para a representação, visando a paródia de obras de autores clássicos e contemporâneos (Moniz & Paz, 1997).

Um aspeto que nos permite falar da teatralidade do texto remete-nos para a presença do diálogo, levando o narrador a ceder com frequência a palavra às personagens, fazendo com que elas se transformem, momentaneamente, em atores, e os seus discursos funcionem como elementos de um diálogo dramático (Reis & Lopes, 2000). Notamos que o discurso direto tem uma função muito importante, não só na caracterização das personagens, como também no dinamismo que confere à intriga, aligeirando a leitura e contrastando, de certa forma, com as reflexões do narrador, que impõem um carácter mais trágico à narrativa, por abordar assuntos sérios.

Reparamos, ainda, que, na intriga, estão presentes momentos de encenações, que marcam possíveis pretensões de incluir, na narrativa, marcas de representações teatrais, suscetíveis de se converterem em reais cenas teatrais. Vejamos o caso do detetive e da

sua secretária, que simulam constantemente estarem ocupados a gerirem uma agência de sucesso, sempre que se apresenta um possível cliente. Quanto ao grupo do Clube Toulouse Lautrec, este movimenta-se numa “sala (...) animadíssima, a abarrotar de mesas, focos de luzes e com uma assistência excitada trajava à belle-époque” (Brown, 1995: p. 55). Esta sala surge como um palco preparado para os homicídios, onde reina uma profunda agitação. Mais, impera denotar que é na escuridão dessa sala que as mortes femininas ocorrem. No meio de uma tremenda agitação humana, ouvem-se gritos e vêm-se objetos a sobrevoarem as cabeças, apagam-se as luzes como se de um fechar de cortina se tratasse: “Mas mais não dissemos porque um grito que vinha das profundezas da tumba fez primeiro apagar as luzes o que aumentou a confusão e nos levou a chocarmos uns contra os outros!” (Brown, 1995: p. 59).

À semelhança dos textos dramáticos, as personagens da narrativa são apresentadas antes de esta se iniciar, ficando, desde logo, o leitor a conhecer o elenco principal.

Finalmente, destacamos a função da mãe do detetive, que entendemos ser muito semelhante à do coro na tragédia grega, ou da própria comédia, assumindo, tal como especificam Moniz e Paz (1997), funções distintas, nomeadamente, a de narrador ou de comentador crítico e lírico. Neste caso concreto, a voz da mãe assume a função de refrão, devido à sua reincidência ao longo do texto, aparecendo nos momentos de grande tensão vividos pelo detetive. Os assuntos são banais e repetitivos, sem qualquer relevância para a situação, ridicularizando, inclusive, o próprio detetive e atenuando o caráter trágico das situações:

- Eu sei, mãezinha, não como nada que me faça mal, descanse” Bem sei que o peixe anda estragado porque os mares estão poluídos. Sim, sobretudo os mariscos. Cuidado com o colesterol? Não! Não! Eu não deixo de a ir visitar no domingo! O tempo está de borrasca, eu sei! (Brown, 1995: p. 33).

Estas intervenções não são presenciais, ou seja, a mãe nunca está presente, são conversas que ela tem ao telefone, a partir da prisão onde se encontra a cumprir pena. O telefone toca e interrompe sistematicamente os momentos em que o detetive se encontra em perigo, tornando a situação caricata.

Posto isto, concordamos com Coelho (2009), quando este afirma que a natureza da arte de Miguel Barbosa é teatral e que, em toda a sua obra, o autor transmite, a sua paixão, não só pela dramaturgia como também pela pintura, reproduzindo no romance policial um profundo regozijo pelo movimento e pela cor. As suas várias formas de expressão

coexistem em todas as suas produções artísticas, e esta narrativa policial é um exemplo puro do artista multifacetado, senão o melhor exemplo da sua literatura policial, onde a sua criatividade resulta da união das várias formas de expressão do artista, convivendo, tal como sugere Fadda (2009) “no esforço que visa alcançar uma perfeita unidade: drama, cromatismo pictórico e imagem poética, constituem o substrato de toda a arte de Miguel Barbosa” (p. 65).

Com efeito, os diversos momentos de encenação recriados, os pintores que tentam reproduzir o trabalho artístico de Toulouse Lautrec, os quadros roubados e usados para o tráfico de droga, as pequenas alusões à sua atividade de paleontólogo e o gosto pelos fósseis e antiguidades, nomeadamente quando expõe o caso do dente de siso do Führer que “fora roubado ao cadáver por um soldado russo” (Brown, 1995: p. 77) ou o preservativo romano que veio de Pompeia, são verdadeiros “vestígios” dessa sua capacidade estonteante de simbiose artística, sempre claramente permeável ao humor e ao espírito crítico que o caracteriza. A par de todos estes elementos, na sua narrativa, existe uma nítida capacidade de observação da vida, uma reflexão lúcida e humanizada pelos problemas sociais, que ele expõe pela palavra, tal como faz com as suas demais expressões artísticas, e que são um testemunho autêntico do tempo em que o artista viveu e sentiu. Em suma, a sua narrativa policial é um pretexto para unir todas as suas atividades num único ponto, espelhando a sua maneira de ser, enquanto artista multifacetado e observador da vida. As palavras de José Jorge Letria (citado por Coelho, 2009) confirmam esta nossa visão de Miguel Barbosa, a de um: “homem dividido entre várias paixões e é na forma como as junta, que ele encontra a sua unidade interior” (p. 53).

### **3.7 Uma narrativa de homenagem e o reviver de uma época**

Finalmente, não restam dúvidas de que a narrativa policial em estudo está repleta de referentes históricos e culturais que a enriquecem, confirmando o vasto conhecimento do autor sobre a arte, e o mundo em geral, revelando a imaginação que o caracteriza e possibilitando que a sua obra seja colocada no trilho da unidade. Das personagens históricas da Alemanha nazi às personagens do mundo artístico parisiense, que enriquecem a narrativa policial, os “vestígios” do passado da humanidade são numerosos, levando o narrador a ter, desde logo, de esclarecer o leitor sobre a tentativa a sua tentativa de fazer reviver uma época: “Qualquer semelhança com figuras ou factos existentes é algo de que nem o autor nem a História se sentem responsáveis e que gostariam que não tivesse sucedido” (Brown, 1995: p. 7). O autor faz mergulhar o leitor num mundo artístico muito particular, e que é anunciado no título da obra, apresentando, desde logo, uma

primeira referência ao pintor Toulouse Lautrec (1864-1901), pintor francês a quem presta homenagem, tal como consta na dedicatória inicial onde Rusty Brown “oferece” a sua obra à França, pretendendo, desta forma, homenagear quer o país, quer o artista: “Que Toulouse Lautrec e a França me perdoem porque eu os amo e deste modesto modo lhes presto homenagem” (Brown, 1995: p. 6). O mote está lançado e toda a narrativa é uma consagração à memória do artista francês, onde o trágico e o cómico se entrelaçam com total liberdade.

Admirador do pintor, da sua maneira de ser e de todo o dramatismo que o caracteriza (Barbosa, 2016), Rusty Brown semeia, na sua narrativa, inúmeros elementos alusivos ao artista, desde os seus quadros às suas escapadas pelos bordéis e ao consumo excessivo de álcool, momentos estes que marcaram a sua vida. O próprio salão onde se reúne o clube de Toulouse Lautrec é semelhante a uma enorme garrafa de absinto, “no interior o ambiente era cabaré 1900. (...) Um pintor a um canto copiava um auto-retrato de Toulouse Lautrec enquanto outros vestidos como as personagens do mestre ensaiavam cenas dos quadros mais conhecidos” (Brown, 1995: p. 24). Com efeito, o artista Toulouse Lautrec, um observador atento do mundo de entretenimento popular, pintou enumeras cenas características desse mundo, nomeadamente, rostos e silhuetas, respondendo, desta forma, aos seus ávidos desejos de observar pessoas. Frequentou o Moulin Rouge onde passou noites a desenhar representações que o local lhe proporciona (Felbinger, 2006). De entre essas personagens que ele foi retratando, encontramos, na narrativa policial: Susanne Valladon, uma pintora com quem o artista manteve uma relação íntima; Aristide Bruant, é uma das figuras da vida noturna parisiense, que era dono de um cabaret que o pintor frequentava, e onde estiveram expostos alguns dos seus quadros; Gabriel Tapié de Céleyran, era primo e amigo íntimo do artista; e outras há que fizeram parte do mundo do espetáculo, como La Goulue, Jane Avril, Cocyte, e o negro Chocolat (Felbinger, 2006).

Para além da pintura de Toulouse Lautrec, que aqui funciona como uma homenagem à França, país ao qual Miguel Barbosa esteve em tempos muito ligado, encontramos alusões ao: escritor francês Cyrano de Bergerac ou a Quasimodo, célebre personagem do escritor Victor Hugo; ambiente típico dos cabarés parisienses, onde existia uma total liberdade de criação literária, pois, tal como recorda Pillet (1992): “Le cabaret est donc, dans les années 1880, une sorte de ‘réserve’ où la bohème littéraire peut s’ébattre dans une liberté à la fois totale et étroitement circonscrite” (p. 45) can-can, o *bal guinguete*, e ruas de Paris (rua de l’Harpe, rua Pigalle). Também encontramos uma referência a uma música infantil, *Frère Jacques*. Tudo isto são indícios claros da sua atração pela cultura e arte francesas. Assim

sendo, consideramos que o autor reconstrói, inserindo-a num contexto americano, a época em que Paris se tornou o centro de interesse pela arte e pelo lazer, a tão aclamada *Belle Époque*, cuja vida noturna inspirou Toulouse Lautrec, mas que também cativa Miguel Barbosa, artista que ostenta o património cultural de uma cidade que contém na memória, uma memória que retrata nesta narrativa, recorrendo à sua capacidade artística, que é dotada de uma grande imaginação.

Na verdade, a narrativa policial passa a ser um pretexto para Barbosa evidenciar a sua capacidade de encerrar numa única obra artística a sua paixão pela arte, pela cultura e pela literatura. Homem de múltiplos saberes, traduz no seu texto uma linguagem própria, contaminada não só pelas suas diversas expressões artísticas, como também pelas suas memórias.





## Conclusão



Miguel Barbosa, ao publicar a série de romances policiais, onde enquadramos a narrativa *Rusy Brown e o Nariz de Toulouse Lautrec* (1995), veio mostrar a sua capacidade de enveredar por caminhos múltiplos, adotando a literatura como uma das suas formas de testemunhar a ação e reação humanas e assumindo, mais particularmente, esta narrativa policial como “uma chalaça a este louco, louco, louco mundo contemporâneo” (*Rusty Brown*: p. 19). Com efeito, o género policial por ele cultivado leva-nos a considerar o autor como um seguidor do policial canónico, tal como tivemos oportunidade de o constatar no segundo capítulo, revolucionando-o, no entanto, com características que lhe são próprias, facto que, de modo algum, nos impede de classificar a sua narrativa como policial, se tomarmos em conta a característica global apontada por Georges Burton (citado por Todorov, 1966) de que “todo o romance policial é construído sobre dois assassínios em que o primeiro, cometido pelo assassino, dá lugar ao segundo, em que o assassino é a vítima de um criminoso inocente e impune, o detetive” (p. 59). Depois, as regras de Van Dine também estão presentes, existindo um detetive que acaba por deslindar o crime, restabelecendo, assim, a ordem inicial.

Porém, e tal como verificámos, o autor aproxima-se do policial criado nos Estados Unidos, o romance negro, fundindo a história do crime com a da investigação, criando todo um ambiente de suspense, nomeadamente em relação ao que pode acontecer às personagens, principalmente, ao detetive, e expondo na narrativa temas que caracterizam o policial americana, tal como a violência, o crime sórdido e a amoralidade das personagens (Todorov, 1966). Consideramos, no entanto, que existe uma certa subversão do género, pelo facto de a conceção do detetive ser, de algum modo, oposta à do detetive do *hard-boiled*, porque possui um carácter íntegro e sensível, que, apesar de ser pautado por um certo tom irónico, deixa sempre trespassar um olhar atento sobre a realidade social. Em suma, nele habita uma ética própria, uma alma humilde e incorruptível, sucumbindo, no entanto, facilmente ao charme feminino, o grande impulsionador de cenas de amor bestial, desprovidas de sentimentos verdadeiros, mas que, de um certo modo, aumentam o ego do detetive, pois “afinal não tinha já vinte anos, mas ainda fazia o que podia e menos mal” (Brown, 1995: p. 142).

Consideramos que um dos maiores desafios a que se propôs Rusty Brown foi conduzir a sua literatura policial pelos caminhos do humor, da ironia e da reflexão sobre a existência humana, que alcança magnificamente através da criatividade. Criatividade essa que, tal como vimos, une as suas várias formas de expressões num único ponto, que se traduz, na narrativa policial, num testemunho perfeito da simbiose artística desta personalidade multifacetada. O policial de Brown não limita os meios narrativos, explorando-os de uma forma ímpar, indo de um narrador autodiegético, que nos propulsa para as aventuras de uma entidade fictícia criada pelo “autor real”, passando por inúmeras personagens com características distintas e peculiares, protagonizando momentos de grande comicidade, e por lugares descritos e carregados de simbologia, até à diversidade temática, que converge para o mundo da criminalidade, centralizando-se a ação protagonizada pelo detetive nesse campo. Julgamos, no entanto, que os crimes, sejam eles assassinatos ou outras formas de crimes, parecem funcionar como um pretexto, não só para o conhecimento do outro como também para uma meditação interior do narrador, que reflete sobre a sociedade desumanizada onde vive.

Contudo, e apesar da solidão, da corrupção, do racismo e da violência que rodeiam o nosso herói, o desvendar dos criminosos e o próprio castigo destes aparecem como um claro sinal de “fé na humanidade” (Brown, 1995: p. 155) do autor. É nesta linha de pensamento que tomamos a liberdade de afirmar que existe, nesta narrativa policial, uma crítica social, muito perceptível aos olhos do leitor, que deixa trespassar “a visão crítica do autor,

denunciando, através do riso, as hipocrisias, vaidades tolas, ambições estreitas...que no fundo alimentam as relações humanas, num mundo já desumanizado, governado pela máquina e pelo Lucro” (Coelho, 2009: p. 57).

Encaramos a leitura da narrativa de Brown como um autêntico desafio ao leitor, porque o envolve no extraordinário mundo da imaginação, uma imaginação cheia de movimento e de cor, revivendo uma autêntica cena teatral, que foi reproduzida sob o olhar atento do artista. Toda a narrativa é construída numa tonalidade humorística, onde prevalece a caricatura, o cómico e a ironia, afastando-se, então, nestes aspetos, do policial tradicional, mas marcando fortemente a singularidade da narrativa do autor. Com efeito, e tal como tivemos a oportunidade de o constatar, o humor desempenha um papel fundamental nesta obra, um humor subtil que anula a tragicidade dos acontecimentos, levando o leitor, em momentos de grande intensidade dramática, a esquecer a história do crime e a criar uma oportunidade de evasão através do riso.

Face ao exposto, a narrativa *Rusty Brown e o Nariz de Toulouse Lautrec* é um policial de inspiração múltipla, que reflete a capacidade do autor em unir, num só trabalho, as suas várias paixões artísticas. “É como se existissem vários fios que resultam na unidade de uma obra única” (Barbosa, 2016, junho, 11 - Anexo).



## **Bibliografia**

- Achard, P. (1982). L'oeuvre policière d'Agatha Christie : de la valeur littéraire dans un genre mineur. *Langage et société*, v.20, 1, 37-52. doi: 10.3406/lsoc.1982.1896
- Auden, W. H. (2012). O vicariato culpado: notas sobre a história policial, por um viciado. In M. Sampaio, & G. Vilas-Baos (orgs.), *Ficção Policial. Antologia de ensaios teórico-Críticos*. (pp.45-57). Porto: Afrontamento.
- Barbosa, M. (2016, junho, 11). Entrevista de Raquel Fernandes a Miguel Barbosa. (Anexo)
- Barbosa, M. (2008, janeiro, 18) Um artista Multifacetado. *Correio da Manhã*. Retrieved from <http://www.cmjornal.xl.pt/cultura/detalhe/um-artista-multifacetado.html>
- Barbosa, M. (2000). *O crepúsculo do senso*. Lisboa: Universitária Poesia.
- Barreiros, A. (1982). *História da Literatura Portuguesa. Vol. I – Séculos XII-XVIII*. Braga: Pax.
- Bergson, H. (1991). *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: PUF
- Bourneuf, R. & Ouellet, R. (1976). *O universo do romance*. Coimbra: Almedina.
- Braga, T. (2005). *História da Literatura Portuguesa Vol. I – Idade Média*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Retrieved from [cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/.../file.html](http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/.../file.html)
- Brown, R. (2010). *Os crimes do Buraco da Fechadura*. Lisboa: Vega.
- Brown, R. (1992a) *Rusty Brown e a factura da máfia*. Odivelas: Europress.
- Brown, R. (1992b) *Rusty Brown em Lisboa*. Odivelas: Europress.
- Brown, R. (1995) *Rusty Brown e o nariz de Toulouse Lautrec*. Odivelas: Europress.
- Cândido, A., Rosenfeld, A., Prado, D. & Gomes, P. (1995). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva. Retrieved from <http://groups.google.com/group/digitalsource>



- Cantinho, M. (2009). Um artista poliédrico. Entrevista a Miguel Barbosa. In S. Fadda (coord.), *Miguel Barbosa. Simbologia na Unidade* (pp. 123-129). Lisboa: Vega.
- Castilho, L. (2014). Os Caminhos do romance. *Cadernos ESPUC*, 24, 4-14. Retrieved from [periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/.../8631/7274](http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/.../8631/7274)
- Chartier, P. *Introduction aux grandes théories du roman*. (2000). Paris: Nathan.
- Chesterton, G. K. (2014). *Como se escreve um romance policial*. Lisboa: Alêtheia.
- Clemente, I. (2009). Miguel Barbosa no panorama da arte contemporânea. In S. Fadda (coord.), *Miguel Barbosa. Simbologia na Unidade* (pp. 39-46). Lisboa: Vega.
- Coelho, N. (2007). *Escritores Portugueses do século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Coelho, N. (2009). A obra de Miguel Barbosa e a esquizofrenia do mundo contemporâneo. In S. Fadda (coord.), *Miguel Barbosa. Simbologia na Unidade* (pp. 53-59). Lisboa: Vega.
- Viegas, J. (2016, fevereiro 17). Entrevista de Costa, M. a Francisco José Viegas. Retrieved from [http://rr.sapo.pt/noticia/47183/entrevista\\_a\\_francisco\\_jose\\_viegas\\_ou\\_ao\\_inspector\\_jaime\\_amos](http://rr.sapo.pt/noticia/47183/entrevista_a_francisco_jose_viegas_ou_ao_inspector_jaime_amos)
- Desnain, V. (2015). Style et idéologie dans le roman noir. *ITINERAIRES*, 2015, 1, 1-12. doi: 10.4000/itineraires.2685
- Dubois, J. (1995). Naissance du récit policier. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 60, 47-55. doi : 10.3406/arss.1985.2287
- Ezequiel, J. (2010). *Policial A grande literatura menor*. Oficina do Crime. E-dições virtuais. Retrieved from [www.e-zekiel.biz/attachments/article/3/053\\_odc.pdf](http://www.e-zekiel.biz/attachments/article/3/053_odc.pdf)
- Fadda, S. (2009). Apresentação. In S. Fadda (coord.), *Miguel Barbosa. Simbologia na Unidade* (pp. 13-14). Lisboa: Vega.
- Fava, F. (2010). Repórter X: o artesão do fingimento. *Biblos*, v.8, 307-335. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Retrieved from <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/node/106201?hdl=32600>

- Felbinger, U. (2006). *Henri de Toulouse-Lautrec. Vida obra*. Könnemann.
- Ferreira, P. (2009). O romance histórico na literatura portuguesa contemporânea. *Nau Lierária*, v.5, 2, 1-18. Retrieved from [http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article /view/11114](http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/11114)
- François, M. (2007). Le début et la fin dans le roman policier : variations sur un strip-tease. *Fabula / Les colloques*. Retrieved from: <http://www.fabula.org/colloques /document680.php>
- François, M. (2015). La vérité dans le sang: roman policier et connaissance, *Revue LISA/LISA e-journal*. Écrivains, écritures, Literary studies – Varia. doi: 10.4000/lisa.7175
- Foucault, M. (1987). *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes. Retrieved from [escolanomade.org/wp-content/downloads/foucault\\_vigiar\\_punir.pdf](http://escolanomade.org/wp-content/downloads/foucault_vigiar_punir.pdf)
- Freitas, P. (2011). Do Escritor como Predador: Mistério e (Re)visões na Obra de Ana Teresa Pereira. Dissertação de Mestrado: Faculdade de Letras do Porto. Retrieved from [https://www.google.pt/?gws\\_rd=ssl#q=romance+policial+defini%C3%A7%C3%A3o+lurdes+sampaio](https://www.google.pt/?gws_rd=ssl#q=romance+policial+defini%C3%A7%C3%A3o+lurdes+sampaio)
- Freitas, A. (2004). Romance Policial Um fenómeno urbano. *Acervo*, v.17, 1, 67-80. Retrieved from <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/issue/view /13>
- Gomes, R. (2015). *Crimes à moda do Porto – Miguel Miranda e a reinvenção do romance policial* (Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa). Retrieved from <http://hdl.handle.net/10316/29945>
- Holquist, M. (1971). “Quem é o culpado/quem foi” e outras questões: romances policiais metafísicos na ficção do pós-guerra. In M. Sampaio, & G. Vilas-Baas (orgs.), *Ficção Policial. Antologia de ensaios teórico-Críticos*. (pp.109-133). Porto: Edições Afrontamento.
- Júnior, M. (2010). Entre o enigma e o noir: o romance policial de Luiz Alfredo Garcia-Roza. *Revista Icarahy*, 4, 1-17. Retrieved from [http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwiu--L21vXNAhVCShQKHfKQBHYQFggbMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.revistaicarahy.uff.br%2Frevista%2Fhtml%2Fnumeros%2F4%2Fdliteratura%2FMarcio\\_Rezende.pdf&usg=AFQjCNGprUOnQI2iTs10jJeh0iN\\_PiAehQ&sig2=XXH-FgAf2v2X4NvCstOgA&bvm=bv.127178174,d.d24](http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwiu--L21vXNAhVCShQKHfKQBHYQFggbMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.revistaicarahy.uff.br%2Frevista%2Fhtml%2Fnumeros%2F4%2Fdliteratura%2FMarcio_Rezende.pdf&usg=AFQjCNGprUOnQI2iTs10jJeh0iN_PiAehQ&sig2=XXH-FgAf2v2X4NvCstOgA&bvm=bv.127178174,d.d24)

- Lescop, G. (2015, junho, 11). Entrevista de Keuj, F. a Gildas Lescop. Retrieved from <http://noisey.vice.com/fr/blog/gildas-lescop-these-skinheads-interview>
- Lukács, G. (2000). *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades.
- Maliska, M. & Souza, S. (2012). A ironia e o humor: uma construção teórica. In T. Alcione (org.) *X Encontro do Círculo de Estudos Linguísticos do Sul*. Retrieved from <http://www.celsul.org.br/os-encontros/2012-cascavel-pr/>
- Marques, A. (2012). *O anacronismo histórico português oitocentista*. Porto: Edições Afrontamento.
- Massi, F. (2011). *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica. Retrieved from <http://hdl.handle.net/11449/109189>
- Mendes, J. (1980). *Teoria literária*. Lisboa: Editorial Verbo.
- Mexia, P. (2015). Prefácio - Da razão Pura. In I. Castro (coord.), *Contos Polícias*. (pp.3-7). Lisboa: Alêtheia Editores.
- Moniz, A. & Paz, O. (1997). *Dicionário breve de termos literários*. Lisboa: Editorial Presença.
- Oliveira, P. (2011). Cartografia de muitos embates – A ascensão do romance em Portugal. *Flomena. Caderno de Teoria e História Literária*, 9, 249-282. Retrieved from <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/view/791/791>
- Parrine, R. (2013). Sobre a poesia das chaminés: questionamentos acerca de gênero policial, literatura-mundo e outros hieróglifos humanos em três tentativas. *Letrônica*, v.6, 1, 405-418. Retrieved from <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/search/search>
- Pessoa, F. (2008). Esboços de críticas e teoria literária sobre o gênero policial redigidos em língua inglesa. In M. Sampaio, & G. Vilas-Baos (orgs.), *Ficção Policial. Antologia de ensaios teórico-Críticos*. (pp.185-190). Porto: Edições Afrontamento.
- Pillet, E. (1992). Cafés-concerts et cabarets. *Romantisme*, 75, 43-50. doi: 10.3406/roman.1992.6000
- Costa, A. et al (2005). *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora.

- Pranville, P. (2014). Artur Cortez, detetive de Modesto Navarro: um 'lançador de alertas' antes da hora. *Abriu*, 3, 85-95. doi: 10.1344/abriu2014.3.5.
- Pranville, P. (2012). Le roman portugais contemporain et la tentation du policier. *Cahiers d'études romanes*, 25. Retrieved from: <http://etudesromanes.revues.org/3718>
- Rato, V. (2015, dezembro 21). Mein Kampf: o livro mais odiado do mundo está de volta (e em português). Retrieved from <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/mein-kampf-o-livro-mais-odiado-do-mundo-esta-de-volta-e-em-portugues-1717728>
- Ravenel, L. (2007). Sherlock Holmes au fil du temps. *Géographie et Cultures*, 61, 25-41. doi: 10.4000/gc.2590
- Reis, C. (1995). *O conhecimento da literatura - Introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina.
- Reis, C. & Lopes, A. (2000). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.
- Reuter, Y. (1991). *Introduction à l'analyse du roman*. Paris: Dunod.
- Rosemberg, M. (2014). Introduction. *Géographie et cultures*, 61, 3-5. Retrieved from <http://gc.revues.org/2574>
- Rey, A. (1983). Polarités. *Littérature*, v.49, 1, 43-49. doi: 10.3406/litt.1983.2184
- Sadoul, J. (1980). *Anthologie de la littérature policière de Conan Doyle à Jerome Charyn*. Paris : Ramsay.
- Sales, J. (2014). Gênero policial: o tradicional e o moderno. *Perspetivas em diálogo: revista de educação e sociedade*, v.1, 2, 24-33. Retrieved from <http://www.seer.ufms.br/index.php/persdia/issue/view/4/showToc>
- Salomon, P. (1964). *Précis d'Histoire de La Littérature Française*. Paris : Masson et Cie.
- Sampaio, M. (1994). A ficção de Fernando Pessoa: estudo de um caso original. *Revista da Faculdade de Letras Língua e Literaturas*, 9, 247-269. Porto: Universidade do Porto-Faculdade de Letras. <http://hdl.handle.net/10216/8794>

- Sampaio, M. (2001). A promessa e outros “romances policiais” de Dürrenmatt: des-figurações e trans-figurações. In G. Vilas-Baos & M. Sampaio (orgs.), *Crime, detecção e castigo. Estudos sobre literatura policial*. Porto: Granito, Editores e Livreiros. (pp. 49-68). Retrieved from <http://hdl.handle.net/10216/24340>
- Sampaio, M. (2008a). Memórias de polícias em Portugal: a utopia de um novo herói. *Cadernos de Literatura comparada. Utopia e Espiritualidade*, 19, 299 – 335. Porto: Universidade do Porto. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10216/23510>
- Sampaio, M. (2008b). As vantagens de ser literatura menor e estrangeira: o género policial em Portugal como género não policiado. (pp. 1-17). *Censura e inter/dito = Censorship and inter/diction*, 103-120. Braga : Universidade do Minho. Centro de estudos humanísticos. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10216/25383>
- Sampaio, M. (2010). Contaminações fecundas: traços de Edgar Allan Poe em Antero de Quental e Eça de Queirós. *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais*, 7, 64-78. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa. <http://hdl.handle.net/10284/2802>
- Sampaio, M. (2012). Introdução. Da ordenação do caos na ficção policial/criminal: iluminações, confrontos e novos(as) protagonistas. In M. Sampaio, & G. Vilas-Baos (orgs.), *Ficção Policial. Antologia de ensaios teórico-Críticos*. (pp.11-40). Porto: Edições Afrontamento.
- Saraiva, L. & Lopes, O. (1996). *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- Sena-Lino, P. (2008). Nota Introdutória. In. P. Sena-Lino (coord.), *Contos policiais*. (pp. 7-10). Porto: Porto Editora.
- Spehner, N. (2007). Le roman policier, ou il était une fois le crime... *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, v. 3, 4, 19-24. Retrieved from <http://id.erudit.org/iderudit/10642ac>
- Silva, V. (1983). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- Silva, y. (2009). Considerações Sobre o género romance policial e a obra *O Crime da Gávea*, de Marcílio Moraes. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, V.15, 96-106. Retrieved from <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>

- Sousa, M. (1979). *O “horror” na literatura portuguesa*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa. Retrieved from <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/explorar-por-autor.html?aut=44>
- Stilwell, P. (2010, outubro, 25). Os melhores contos do Padre Brown. Retrieved from [http://www.snpcultura.org/vol\\_os\\_melhores\\_contos\\_do\\_padre\\_brown.html](http://www.snpcultura.org/vol_os_melhores_contos_do_padre_brown.html)
- Todorov, T. (1966). Les Catégories du récit littéraire. *Communications*, v.8, 1, 125-151. doi: 10.3406/comm.1966.1120
- Todorov, T. (1979). *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70.
- Unesco. (1978). *Declaração sobre a Raça e os Preconceitos Raciais*. Retrieved from [http://direitoshumanos.gddc.pt/3\\_2/IIIPAG3\\_2\\_9.htm](http://direitoshumanos.gddc.pt/3_2/IIIPAG3_2_9.htm)
- Vareille, J-C. (1986). Préhisteire du roman policier. *Romantisme*, 53, 23-36. doi: 10.3406/roman.1986.4922
- Vieira, P. (2012). Nota Prévia. *Guilherme Centazzi O estudante de Coimbra ou Relâmpago da História Portuguesa desde 1826 até 1838*. (pp.11-22). Lisboa: Planeta. Retrieved from [http://scholar.google.pt/scholar\\_url?url=http%3A%2F%2Fmarcacinicom.br%2Fseer%2Findex.php%2Fguavira%2Farticle%2FviewFile%2F111%2F92&hl=pt-PT&sa=T&oi=gpg&ct=res&cd=0&ei=m\\_yIV6S3CIW2mAGX24co&scisig=AAGBfm2B1ZTX8-XwsJkaP XutUZY-b-Cyqg&nossl=1&ws=1024x753](http://scholar.google.pt/scholar_url?url=http%3A%2F%2Fmarcacinicom.br%2Fseer%2Findex.php%2Fguavira%2Farticle%2FviewFile%2F111%2F92&hl=pt-PT&sa=T&oi=gpg&ct=res&cd=0&ei=m_yIV6S3CIW2mAGX24co&scisig=AAGBfm2B1ZTX8-XwsJkaP XutUZY-b-Cyqg&nossl=1&ws=1024x753)
- Viegas, J. (2016, fevereiro, 17). Entrevista a Francisco José Viegas ou ao inspector Jaime Ramos?. *Radio Renascença*. Retreved from [http://rr.sapo.pt/noticia/47183/entrevista\\_a\\_francisco\\_jose\\_viegas\\_ou\\_ao\\_inspector\\_jaime\\_ramos](http://rr.sapo.pt/noticia/47183/entrevista_a_francisco_jose_viegas_ou_ao_inspector_jaime_ramos)
- Vogt, J. (2012) Forma narrativa alargada e perspectiv contemporânea – Robert Wilson. In M. Sampaio, & G. Vilas-Baos (orgs.), *Ficção Policial. Antologia de ensaios teórico-Críticos*. (pp.169-184). Porto: Afrontamento.

**Anexo**

## Entrevista a Miguel Barbosa

A entrevista cedida por Miguel Barbosa, a 11 de junho de 2016, pelas 11h, em Queluz, transformou-se numa conversa frutífera que permitiu confirmar o artista multifacetado que os críticos literários dizem ser e conhecer a razão pela qual enveredou, no passado, pela literatura policial.

**Raquel Fernandes (RF)-** Neste momento, já não se questiona a sua “vocação plural” amplamente reconhecida pela crítica nacional e internacional (Coelho, 2009). Pintor, poeta, dramaturgo, novelista, ghost-writer de policíacos e narrativas crítico-satíricas e paleontólogo, o seu percurso pela Arte e pela literatura é já longo e frutífero. O que o levou a enveredar pela literatura policial?

**Miguel Barbosa (MB)-** Optar por um outro género literário foi para mim uma forma de libertação, um tipo de literatura com características muito especiais e que aprecio.

**RF-** Quais os autores que o inspiraram na criação do seu universo policial?

**MB-** Lembro-me de ler Agatha Christie, Samuel Dashiell Hammett, entre outros.

**RF -** Nelly Novaes Coelho afirma que existe uma clara analogia entre Rusty Brown e Father Brown, famosa personagem das histórias policiais do inglês Chesterton?

**MB-** Em comum, apenas considero existir o nome, são diferentes e não partilham traços em comum.

**RF-** Qual a razão que o levou, então, a escolher este pseudónimo estrangeiro e a usá-lo para assinar as suas narrativas policiais?

**MB-** Em primeiro, escolhi Rusty Brown por ser humorístico “Castanho Ferrugento”; Brown é um nome inglês comum, e Rusty significa ferrugento, tal como eu me sentia fisicamente. Apenas quis adotar um nome cómico “Castanho Ferrugento”. O pseudónimo estrangeiro advém de uma necessidade literária, porque não existiam figuras policiais portuguesas, logo um nome português não teria credibilidade na área da literatura policial.

**RF-** A escolha de um pseudónimo não foi, de alguma forma, uma maneira de o artista se separar do homem, desculpando-se dos seus textos como não lhe pertencendo?



**MB-** Não, de maneira alguma, caso contrário não assinaria os outros livros com o meu nome. Um detetive português não era viável, não havia espaço para um detetive português na literatura policial. Dai nascer o Rusty Brown.

**RF-** Como poderia definir o seu detetive Rusty Brown?

**MB-** Rusty Brown é uma figura divertida e integra que faz parte de mim.

**RF-** Qual a razão que o levou a deixar de escrever policiais?

**MB-** Deixei de escrever porque não havia mais interesse. Existe uma falta de motivação pela leitura, o livro já pouco interessa na sociedade contemporânea.

**RF-** Esta sua narrativa policial pode ser vista como um perfeito testemunho das suas paixões pelo teatro, pela pintura e até mesmo pela paleontologia?

**MB-** Sim, conjuga todos os elementos que me caracterizam e fascinam, nomeadamente a pintura, a paleontologia e o teatro. Estas atividades são, para mim, complementares, projeto-me de diferentes maneiras, saindo assim do quotidiano. A narrativa é um pretexto para mostrar a minha maneira de ser, a minha tendência para a observação da vida. Usando a poesia, a pintura, a dramaturgia dou cor e movimento ao texto, à obra final. É como se existissem vários fios que resultam na unidade de uma obra única.

**RF-** Muito à maneira vicentina, podemos aplicar à sua narrativa a máxima latina: “Ridendo castigat mores”?

**MB-** sim, de uma certa forma. Os temas atuais são abordados com ironia e humor. Considero o humor uma comunicação completa que permite não só um conhecimento de si próprio, como também uma análise da maneira de ser dos outros. É uma arma boa, o humor puro, muito próximo do humor inglês, onde tudo é dito com naturalidade, com sobriedade, por isso a literatura policial ser inglesa.

**RF-** Rusty Brown faz uma dedicatória inicial à França e ao Pintor Toulouse Lautrec. Isto significa que partilham esta paixão pela pintura, pelo país e pela língua?

**RB-** Sim, partilho este gosto, já tive quadros expostos em Paris, no museu do Louvre.

